حـارس الحبـق

تجليات خطاب العشق في شعر
توفيـق أحمـد

تصميم الغلاف

الفنان رائد خليل

د. هايل محمد الطالب

حـارس الحبـق

تجليات خطاب العشق في شعر
توفيق أحمد

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٤م

حارس الحبق: تجليات خطاب العشق في شعر توفيق أحمد/هايل محمد الطالب .- دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٤م .- ٢٢٤ص؛ ٢٤ سم.

(دراسات أدبية؛ ٢١)

١- ٨١١.٠١٠٠٩ ط ا ل ح ٢- ٨١١.٩٥٦١٠٠٩ ط ا ل ح
٣- العنوان ٤- الطالب ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

دراسات أدبية
«٢١»

مُقدّمة

(١)

نحاول في هذه المقدمة الإجابة عن سؤالين نقديين يواجهان أية مقاربة نقدية لتجربة شاعر واحد؟ ويمكن صياغتهما في حالتنا بالآتي: لماذا توفيق أحمد؟ ولماذا تجليات العشق[١] في منجزه الشعري؟ وإذا انطلقت الإجابة من النوايا الحسنة للسائل، فإنه يمكن القول إن أية تجربة شعرية قدمت منجزها الشعري تستحق العناية النقدية، بل ربما تصبح القراءة النقدية واجبة، لاسيما أن النقد قد أهمل كثيراً دراسة التجارب الشعرية السورية منفردة وانحاز إلى دراسة الظواهر النقدية، وهذا ما لا نلمحه في تجارب نقدية عربية، ويمكن أخذ مصر نموذجاً، ومن هنا حاولنا أن نتوقف عند عدد من التجارب الشعرية السورية خلال السنوات الماضية، فأنجزنا كتباً عدة يأتي هذا الكتاب في سياقها، وبذلك كلما تناولنا شاعراً بالدراسة سنواجه بالسؤال لماذا هذا الشاعر؟ وليس غيره، وهذا السؤال سيتكرر فيما لو أخذنا شاعراً غيره، كما أنه سيتكرر مع اختيارنا لشعراء

(١) لسنا من هواة الفصل اللغوي العنصري بين لفظة حب ولفظة عشق، إلا بالقول إن العشق مرحلة أعلى وأوغل في التوحد بالمعشوق، ماعدا ذلك ننحاز للغة العامة والشارع في ترادفهما، مع الإشارة إلى أن استخدامنا له في العنوان وثنايا الكتاب هو من باب الولع بالمجاز الذي نظن أن كلمة عشق أقرب إليه، وفي كل الأحوال بعض الظن إثم وليس كله.كما تجدر الإشارة إلى أن العِشْق فيه إفراطٌ ويكونُ العِشْق في عَفاف الحُبّ وفي دَعاره (تاج العروس).

آخرين في المستقبل، لذلك نكتفي بالقول هنا إن تجربة شعرية امتدت على مسار يقارب ثلاثين عاماً من الكتابة والإنجاز تستحق من النقد أن يرمّم قصوره في التعامل معها، وتستحق وقفة مفصلة معها تبين قيمتها وتضعها في مسارها في حركة شعر الحداثة في سورية، طالما أننا نعتمد منهجاً نقدياً علمياً بعيداً عن التقريض والمديح، يسعى إلى أن يعتمد لغة علمية موضوعية، ويتخذ من صدور الأعمال الشعرية للشاعر مسوّغاً نقدياً آخر للدراسة والنقد.

والسؤال الثاني لماذا خطاب العشق؟

لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد توفيق أحمد من الاحتفاء بهذا «المُتمنّع» الذي يقال إنه «العشق، أو الحب»، فحينما نتحدث عنه كظاهرة ذات مستويات من حيث الأهداف والحوافز والخصائص، فإنما نتحدث عنه باعتباره خطاباً احتفلت به الثقافة العربية في عصورها المختلفة والثقافات العالمية، إنه ظاهرة تضرب في العمق النفسي والتاريخي للإنسان، والدليل على ذلك حضورها في كل الإبداعات الفنية والأدبية، وأنماط السلوك والتفكير عند الكائن البشري، على أن يُفهم العشق أو الحب بمعناه الفني والمقولاتي العام لا الضيق الاجتماعي القائم على علاقة رجل بامرأة، من هنا تمسي الأنوثة في الخطاب مقولة عامة تنطبق على الحبيبة، كما تنطبق على المدينة والقرية والمكان عموماً بجزئياته المختلفة من شجر وحجر، فالحب أو العشق أو التصوف والتوحد بالذات المعشوقة، يصبح استراتيجية فنية عند الشاعر وإن تنوعت أغراضه واختلفت أهدافه من وراء قول القصيدة، إنه آلية تفكير في التعامل مع موجودات الكون وكائناته، ومن هنا يصبح مسوغاً قولنا إنه ليس من أهداف الكتاب القول إن صاحبه شاعر عشق على الطريقة القبانية، وإن كان ذلك لا يضيره، وإنما حاولنا القول إن لغة الحب ومنطقه كانا حاضرين بقوة عند توفيق أحمد، من هنا تحضر أيقونات الحب الكبرى عنده (المرأة/ الأنثى) (المكان) (الأسماء) كما يحفل الخطاب الشعري بإشارات نصية عديدة تنقل الغبطة والفرح الموعود بجمالية هذه العاطفة، فتحكي كل نصوصه صبوة هذا العاشق وتمسكه بمباهج الحياة المشتهاة

ووقوفه ضد ما يعكر صفوها، فتحضر هذه الثنائية المتضادة من خلال إحساس تراجيدي يلازم المبدع ويشعره بغربته عن محيطه، فيقاوم بشعره وحبه وعشقه قبح الحياة، من خلال السعي لتقوية الإحساس بمفهوم الجمال الذي تكون ثمرته الحب والعشق. إنها تجربة مهما اختلفنا معها وعليها، لكن ذلك لا يمنعنا من أن نقرّ بيقين شبه تام بكونها تجربة موغلة في الصدق والبوح الشاعري الخلاق في مواطن كثيرة، لاسيما أن التعبير عن العالم الداخلي، هو المبدأ الأساس لقوة الخيال عند الشاعر توفيق أحمد، الذي فتنته لوعة العشق، فعبر عنها بلغة موسومة بالمحبة والحميمية.

(٢)

لقد جمعت مصادر الأدب ما لا يحصى من أسماء الذين ماتوا حبّاً في عصور مختلفة وأزمنة متباينة، كما تناولت آداب مختلفة هذه الظاهرة (كما نلحظ في الأدب الشكسبيري) وكلما اقترب قطار الزمن من عصرنا (وربما كلما تجاوزه مستقبلاً) تراجعت ظاهرة الموت حباً. اليوم يعيش الإنسان المعاصر ثورة تكنولوجية عملت على تقوية النزعة المادية للحياة فبدأت الأحلام الرومانسية بالتلاشي، فصار عصرنا منهمكاً بالحديث عن النهايات في كل شيء: نهاية التاريخ، نهاية الأدب، نهاية الإنسان، وفي ظل مفاهيم«الما بعد» و«الإنسان المرقمن» يحن القارئ الذي حاصره التشيؤ والنزعة المادية إلى معايشة قصة واحدة من هذه القصص الغارقة في الإثارة والأسطورية، في عصر الآلة والتكنولوجيا الجارفة التي تتهدد الإنسان في صميمه سارقة منه أحلامه ورومانسيته، وحبه الخاص، تاركة إياه رهينة وهم سيطرة الإنسان «فالنجاحات المتسارعة للتطور الباهر للتقنية لا تعطي انطباعا بأن الإنسان سيصبح سيد التقنية. فالحقيقة تؤكد أن الإنسان أصبح خادما للقوة التي تسيطر على كل إنتاج تقني من جميع الجوانب»[١]

---

(١) حسن مصدق: يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت المدرسة النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط١ ٢٠٠٥، ص ١٠١.

كما يذهب إلى ذلك الفيلسوف مارتن هيدغر، وخدمة التقنية خدمة تُباعد بين الإنسان وذات الإنسان بالقدر نفسه الذي تسهل به الحياة العملية، فتموت (أنا) الإنسان الحالمة المتخيلة أو تكاد. فيأتي الشاعر بجموح لا يخلو من«دونكيشوتية» أحياناً وربما جنون أحياناً أخرى، ليرمم هذا الخراب بأيقونات شعرية تنحاز للروحي والجمالي والنبيل في تجسيد رغبة الذات الباحثة عن وجهها الآخر أو صورتها الأحلى . من هنا يمكن القول إن الرغبة في«التنميق» والاستعاضة عن لذة الفعل بلذة القول كان وراء خلق فضاء للخرافة والبطولة في آن معاً . خرافة المحكي عنه وبطولة الحاكي ومن هذه اللحظة يحضر الخطاب العشقي كحالة قولية دالة على ذلك. هكذا يتحقق البعد التخييلي في تجربة /توفيق احمد / من التحام تام بلغة العشق، مع إعطاء الأولوية لعالم الحياة الباطنية والمشاعر الإنسانية بأسرارها وتخومها، بفرحها الخاص، وألمها الممض: إنها الجمالية الرومانسية المعروفة ببلورة تصورها للفن والخيال الشعري، باعتباره تجربة حياة حقيقية، وليس باعتباره موقفاً فكرياً مجرداً.

(٣)

ربما يبقى القول في الاختلاف في تفسير ظاهرة العشق والحب من المقدمات الأساسية لهذا الكتاب، فالكلام في الحب هو بحث عن الفردوس المفقود،الذي يعطى الحياة معنى وجمالية، ومن هنا يأخذ هذا الخطاب قيمته وديمومته، وقد أدرك العلماء والأدباء ذلك الخفاء الذي يلفه، يقول ابن حزم في صدر رسالته: «الحب – أعزك الله- أوله هزل وآخره جد، دقت معانيه لجلالتها من أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة .وليس بمنكر في الديانة ولا بمحظور في الشريعة، إذ القلوب بيد الله عز وجل» [1].

---

(١) محمد بن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، تح: صلاح الدين الهواري، ط١، دار. الهلال، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٢٢.

وتلك الماهية المجهولة للحب، والمعنى الذي نبحث عنه دوماً هو ما عبر عنه غير شاعر، فنزار قباني يقول واصفاً الحب بأنه:

الحــب لــيس روايــة شــرقية بختامهــا يتــزوج الأبطــال

لكنــه الإبحــار دون ســفينة وشــعورنا أن الوصــول محــال

هــو هــذه الكــف الــتي تغتالنــا ونقبّــل الكــف الــتي تغتــال

وبدوي الجبل فعل الأمر نفسه عندما قال:

الخافقان وفوق العقل سرهما كلاهمــا للغيــوب: الحــب والله

كلاهمـا انـسكبت فيـه سـرائرنا ومــا شــهدناه لكنــا عبــدناه

من هنا تأتي إغواءات الكتابة المتجددة في هذا الموضوع، إنها محاولة قبض الماء، أو محاولة اللحاق بالسراب، أو رغبة في العيش في الحلم الجميل، لذلك فهي محفوفة دوماً بالصواب والخطأ، حالها كحال أية قراءة نقدية.

د هايل الطالب

الفصل الأول

شرفات العشق ومداراته

(المقولات الدلالية وجسد المعشوق)

إن العشق ومرادفاته في الأعمال الشعرية هو تجسيد للعلاقة بين التاريخ العابق بالحياة والريادة وبين الذات الشاعرة الممتزجة بالذات الحضارية.

كثيرة هي الصور الفنية التي تعمق رؤية الشاعر، وتضفي عليها جمالاً ورونقاً نابعاً من صدق التجربة واضطرام المعاناة، لتصبح الدلالة الشعرية معادلاً موضوعياً ودقيقاً للموقف الحضاري من مختلف القضايا المصيرية للأمة. كما تتواشج مع لغة مضمخة بعبير التراث؛ مما أدخل النصوص الشعرية في حوار مع الجذور التاريخية والارتباط القوي بالتجديد في أجمل معانيه وصوره، إلى حد الارتعاش بنبض المعاني المتدفقة الآخذة بتلابيب الظلال الحيوية المتجددة، فضلاً عن تكثيفها بإشارات تتلبس الألفاظ والجمل في لغة شعرية أخاذة.

إن خطاب العشق يحضر بشكل مثير وباذخ، تتكشف الأنثى في حقل الكتابة كذات حالمة وحلم مشخص، هي وجدان وأشواق تجعل الدارس يقف حائرا منشدها أمام الحضور الكرنفالي.

فالشوق والحنين والتعلق والافتتان هي الروابط الرئيسية التي شدت الشاعر إلى المرأة التي ضمخ حبها دم القصيدة ففاح منها العطر، وترك غيابها عن ناظره مجالا للحلم وللخيال الخلاق، وقديماً استطاع ابن الفارض الشاعر

المتصوف أن يجمع مواجد العشق في إحدى مقاماته العشقية التي يحلّق فيها ما بين معترك الأحداق والمُهج قائلاً[١]:

مـا بـينَ مُعْتَـرَكِ الأحـداقِ والمُهَـجِ،	**أنــا القَتيــلُ بــلا إثْــمٍ ولا حَــرَجِ**
منْ لي باتلافِ روحي في هوى رشأ	**حلــوِ الــشَّمائلِ بــالأرواحِ ممتــزجِ**
مـنْ مـاتَ فيـهِ غرامـاً عـاشَ مرتقيـاً	**مـا بـينَ أهلِ الهوى فـي أرفـعِ الدَّرجِ**
محجَّـبٌ لـوْ سـرى فـي مثـلِ طرَّتـهِ	**أغنتــهُ غرَّتــهُ الغــرَّا عــنِ الــسُّرجِ**
وإنْ ضَــلِلْتُ بليــلٍ، مــن ذوائِبِــهِ،	**أهدى، لِعيني الهدى، صُبْحٌ منَ البَلَجِ**

فبهاء الكلمات وإشراق العبارات وتوهج العواطف وسخاؤها هي المقولات الكبرى في هذا المقطع الشعري الذي تتعالق فيه جميع القيم لتشكيل الجمال الأنثوي الذي هام به الشاعر.

فهو يلح على ثنائية الهجر والوصال، وهي الثنائية التي كثيرا ما شدت الشاعر العربي بأجوائها المتخمة بالظمأ والغلة والحرمان،فقد قدم نفسه وكينونته هدية للمحبوبة التي أسكرت وعيه وتربعت على عروش أحاسيسه. تعتمل في تجربة الحب عوامل كثيرة أهمها عامل الشوق "ففي الشوق قوة افتقارية تجعله مبدأ للإبداع، مبدأ للكتابة. الافتقار إلى وصل الحبيب وإلى "الألفة" هو الذي يدعو إلى تأليف الكلمات. "[٢]

وفي الصفحات الآتية سنتوقف عند مقولات الخطاب العشقي، وجزئياته كما تجلت في شعر توفيق أحمد:

---

(١) ديوان ابن الفارض، تحقيق عبد الخالق محمود، منشورات عين، ص٣٣١-٣٣٢.

(٢) رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط١ ٢٠٠٣، ص١٠٦.

أولاً: نشوة العاشق/ مقولة السُّكر (الحقيقة والمجاز):

سنلحظ في هذا الفصل أن الشاعر يصف العشق والهيام بالمحبوب والسُّكر في حبه، بخمر يغيب من شَرِبها عن وعيه وإحساسه، فيستعير ما للخمر من آثارٍ وصفات دلالية يسم بها عشقه وما يفعل به، كالسُّكر والنَّشوة والغياب عن الحس والثَّمالة ...الخ، مما تفعله الخمر الحقيقية من آثار.

تتعدَّد مواطن النشوة واللذَّة في الخمر لتستثير جميع الحواس من ذوق وشمٍّ وبصر ولمس وسمع، بل إنَّ الشاعر يلحُّ أيضًا على القيمة الفنية للخمر، كلفظة ذات غنى دلالي تجلب الإثارة وتجعل النفس توَّاقة إلى كلِّ ما هو نفيس، من هنا كانت الوظائف الدلالية لها متعددة في النص الشعري لدى توفيق أحمد، كما سنلحظ،و يمكن أن نلخصهما بوظيفتين أساسيتين:

الوظيفة النفسية والفكرية: هنا تكون الخمر في شعره دواء لكلِّ داء نفسيّ عشقي حلَّ به، فهي وسيلة للتسلِّي (النسيان) من الهمِّ النفسي والفكري ولا سيما من الأحزان ومن نكبات الزمان والإحساس الفاجع بانسراب أيام اللذة الجميلة وانقضائها.

الوظيفة الجمالية: المقصود هنا جمال الخمر باعتباره يثير حاسَّة البصر نتيجة التشكيلات الدلالية التي يصوغها الشاعر، ويُضاف إلى ذلك، ما تثيره الخمر من وهج دلالي، لكل ما هو خارج عن الخمر في حدِّ ذاتها لكنَّها تكون مسبِّبة له.

والملاحظ أن هاتين الوظيفتين تتداخلان في كثير من المقاطع، وتتواشجان مما يجعل الفصل بينهما هنا فصلاً منهجياً لاعتبارات الدراسة. والحق أنّ هذه الوظائف قد تحققت في كثير من شعر الحب التراثي وأخذت

دلالات رمزية كثيرة في الشعر الصوفي، كما نلحظ مثلاً عند الشاعر عبد الرحيم البُرَعي حيث يقول[1]:

ومـن لـك بالزيـارة مـن حبيـب ... حمتـه البـيض والأسـل الظبـاء

صـبيح فـي لمـى شـفتيه خمـر ... كـأن مزاجهـا عـسل ومـاء

سـقيم اللحـظ أورثنـي سـقاماً ... وفـي شـفتيه للـسقم الـشفاء

ويقول واصفاً ومشبّهاً:

وبنتُ عشرٍ سقاها الحسنُ خمرَ صبا ... فالقلبُ منها بغيرِ السكرِ سكرانُ

فاللذة مرتبطة باللمى الممزوجة بالخمر، أو هي بذاتها الخمر، ثم وصف تأثير اللحظ المريض في إشارة إلى الدلال والرفاهية والجمال في العاشق، كل ذلك يُورّث السقام، ومن هنا لاطبّ نافعاً ولا دواء شافياً إلا تلك الشفاه، في إشارة حسية، وإذا علمت أن الشاعر من المتصوفة، فلك أن تشطح في التأويل ما حلا لك ذلك، وهذا ما يُلمح في الشاهد الثاني، فالعشق سكر دائم بغير خمر.

وفي شعر توفيق أحمد تكاد لا تخلو قصيدة من هذه المقولة، مقولة النشوة والسّكر، وهي تبرز عنصراً تكوينياً في بناء النص، كما تحضر في لبوس مجازي يستعير الخمر ومفرداتها لاستعمالات أخرى، ثم يأتي حضورها المتكرّر في نهايات القصيدة، وتتداخل في هذا الخطاب الدلالات الحسية بالدلالات المعنوية، وفيمايلي تفصيل لذلك:

تبرز مقولة النشوة في شعر توفيق أحمد من خلال المواءمة بين اللذة الحسية المقترنة بالجسد (الصدر/ النهد)، وبين نشوة السُّكر المتأتية من حديث المعشوقين/ الأحبة، كما نلحظ في قوله:[2]

---

(١) ديوان البرعي (عبد الرحيم بن أحمد البرعي ٨٠٣ هـ) مخطوط موجود في مكتبة جامعة الرياض برقم ١١٢٩، انظر الورقة: ٢٩

(٢) الأعمال الشعرية: ٢٩

// **خمرة** الصدر عتّقيها فإني

أفتح العمر بالخمور العتاق

وافرشي الليل كله بالحكايا

يسكر الليل من حكايا الرفاق //

فالخمرة هنا خمرة حسية دالة على اللذة الجنسية، ثم تأتي الدلالة المعنوية من اقتران لفظة (يسكر) بلفظة الليل في استعارة رومانسية خففت من حسية الصورة الأولى، ونقلت مفهوم السُّكر الحسي إلى مفهوم معنوي، لكنّ خمور سكر الليل هي حكايا معشوقين تزيد الليل نشوة.

ويعقد الشاعر أحياناً مقارنة خفية بين النشوة التي تبثها المرأة، ونشوة الخمر، يقول:[١]

// شلّعتني

أطفأت بي

نهمي

وسكنتني

كالغمز

في الهدب

ماذا يريد السُّكر يا امرأة

غير الذي عتّقت من عنب //

هنا يقارن الشاعر بين هاتين اللذتين، ويماهي بينهما مع تفوق للمرأة، فالخمر هنا تابعة للأنثى، إذ يتحوّل المؤنث إلى أصل اللذة والنشوة، ثم يأتي السكر في مرتبة تالية، فالمؤنث هو العنب المعتق، مصدر الخمر.

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٦ – ٤٧

وتتحقق النشوة من خلال المزاوجة بين الذات الشاعرة، والشفتين باعتبارهما مصدراً للخمر، فيقول:(١)

// شفتان أعرف أنّ خمرهما

يحتاج أحياناً إلى عنبي //

فالشاعر يمزج بين المؤنث والمذكر في صورة لطيفة لتحقيق اللذة، فالشهوة المتحقّقة في الأنثى / الخمر، والمصدر المكمّل للسُّكر وهو المتحقق في العنب/ الذات الشاعرة، فالتذوق المزجي بينهما هو المولّد للذة.

وقد تتحقق النشوة من الطرافة الفنية الجاعلة تأثير المحبوبة أقوى من تأثير الخمر، من هنا تحضر صورة المشهد الجلل المتمثل في قوله(٢)

// الخمر ما عادت تثير فمي

وتنبّهت من غيّها الكأسُ

وشذى هواها اجتاح أوردتي

واحتلني... وتحكّم الحبس //

فجيوش الشذا والهوى قد أحكما سيطرتهما على القلب. وقد تحضر الذكرى كمكون للمشهد العشقي، كما نلحظ في قوله:(٣)

// في بيتها الأشياء تذكر موعدي

ويكاد يسكر من خطاي الباب //

فالشاعر يضفي على الباب مشاعر إنسانية تجعله مشخّصاً، يحتفي بقدوم المعشوقة، فالباب هنا ينتشي، لذكرى الموعد مع الحبيب، بل قد لا يكتفي الشاعر بالاحتفاء بالحضور الآسر للأنثى، بإشراك جزئيات المكان، بل يجعل

---

(١) الأعمال الشعرية: ٥٩

(٢) الأعمال الشعرية: ٦٩

(٣) الأعمال الشعرية: ٧١

من حضورها الآسر مناسبة إدخال النشوة على الكون كله، وهذا ما نلمح آثاره في قوله:[١]

// ترنّح خصر الأرض لما وطئتها

وضاءت على الدنيا أساورها الخضر //

فالتزنر هنا لخصر الأرض هو استعداد للرقص/ الفرح، نشوة بمداعبة أقدام الحبيبة لذرات التراب في تعبير عن حضورها البهي وإطلالتها على معشوقها.

وقد يحقق الموعد بذاته نشوة اللقاء، فيفعل في الذات الشاعرة ما تفعله الخمر، يقول:[٢]

// عندي من الصبوات الداميات مدى

فهل درى **الكرم** ماذا في **دواليه؟**

كأن هدبك والنجوى تحاوره

بحر من الشوق يحكي عن سواقيه

يا عذبة الروح هل من **خمرة** بقيت

للموعد الحلو **يسقيني وأسقيه؟** //

وفي هذا السياق الاحتفائي الذي يعمم مقولة النشوة، لابأس من عناصر أخرى تشارك الشاعر في نشوته، يقول:[٣]

//أعود إليكِ حين يرفّ طيرٌ

على غصنٍ **فيسكره** النشيد //

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٠٤

(٢) الأعمال الشعرية: ٧٨- ٧٩

(٣) الأعمال الشعرية: ٧٢

ويعتمد الشاعر مفردات الحقل الدلالي الدال على النشوة، فيستقي منه مفردات متنوعة، أحياناً تتزاح عن دلالاتها الأصلية، كما نلحظ في لفظة الكأس، في قوله:(١)

// كأنّك أنت تختصرين عمري
على زنديكِ في صمت الصخور
وفيما ظلّ من وجد بصدري
أعود إليكِ **بالكأس** الأخير //

فالتركيز هنا على الزمن/ العمر، فاستعار لفظة الكأس للدلالة على ما تبقى منه، وتأتي اللذة في هذا العمر من اقترانه بجسد المحبوبة، التي تمنحه ألقاً وحياة.، وسنلحظ صورة قريبة منها متمثلة في قوله:(٢)

// وأنها عندي غداً وردة
أزاحم الكأس في شمّها //

ويجعل الشاعر من المؤنث بحد ذاته مفهوماً للنشوة قائماً على السُّكر، بل هو محقق للسكر المعنوي عندما يتحول إلى قيمة جمالية، والقيمة الجمالية بحد ذاتها هي باعث نشوة، كما نلحظ في قوله:(٣)

// خذي كلماتي حسبها أنت خمرها
وأخشى عليها حين يسكرني صحوي //

فالخمر هنا هي عنصر جمالي، وظيفته تحقيق النشوة الروحية، فكل الكلمات المكونة للقصيدة مبعثها حالة عشق تولّدها الحبيبة، وهنا تحضر طرافة الشاعر في اعترافه بالجميل الأنثوي الذي يدخل البهجة إلى القصيدة، وبذلك

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٢
(٢) الأعمال الشعرية: ١٧
(٣) الأعمال الشعرية: ٥٣

لاغرابة من الخوف عليها من حالة الصحو التي قد تذهب شيئاً من جماليتها وهذا ما ولّده التركيب التضادي (يسكرني صحوي)، وعلاقة الكلمات بالصحو والسكر هو من المعاني الأثيرة لدى الشاعر تلح على مخيلته دوماً، وهو ما عبر عنه في موضع آخر بقوله:(١)

// لا مفردات كلامها تصحو

لتدرك ما تخبّئه من المعنى //

ففي السياق السابق لاحظنا علاقة المفردات بالسُّكر/ الخمر، لتحقيق النشوة، هنا نلحظ علاقة متضادة مع ذاك المعنى، فالمفردات مرتبطة بالصحو من السُّكر، لتحقيق التحليق في المعنى.

وقد يعمم الشاعر الدلالة لتنتقل من مفردات عادية إلى مفردات شعرية كما نلحظ في قوله:(٢)

// في نزيف لا ينتهي حاصرتنا

نشوة الشعر حين صغناه لحنا //

فالكلمات هناك مغموسة بالنشوة العشقية، وهنا العالم عشق، وبذلك يحضر ضمير المتكلمين في لفظة (حاصرتنا) للدلالة على معشوقين في حالة حب، ومفردة الحصار هنا اكتسبت شاعريتها من اقتباسها من حقل دلالي آخر للتعبير عن حالة حب مسيطرة ومتحكّمة، فلا أحد من العشاق يرجو أن يفلت من هذا الحصار المزنر بالجمال، إنه حصار نشوة ولذة، من هنا اكتسب الشعر خاصية السُّكر معبراً عنها بالتركيب (نشوة الشعر)، فالعشق هو المولّد لتلك النشوة كما كان مولداً في المقطع السابق لنشوة الكلمات. وبذلك يمكن أن نلحظ أن الشاعر يُداخل بين الكلمات من الحقول الدلالية المتنوعة، ثم يعيد عجنها

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٦٧

(٢) الأعمال الشعرية: ١٠٧

لتوليد مقولته، لذلك قد يخالف أحياناً ما استقرّ عليه العشاق من قواعد وقوانين في العشق، كما نلحظ في قوله:(١)

// كيف نشكو إليك يا ليل همّاً

مثلنا أنت ساهر العين مضنى

فاسكبي يا حبيبتي العمر كأساً

نتساقاه كلما الليل جنّا //

فالمألوف والمتعارف عليه أن الليل هو من أهم محسنات اللقاء العشقي لما فيه من ستر ومن رومانسية، وقد يكون ملاذ الشاعر عند تعذّر اللقاء، فيبثه شكواه وأرقه، لكنه هنا حاضر عند لقاء الأحبة، ومشارك معهما في لذة اللقاء، من هنا فهو مضنى، ساهر العينين، مشارك في نشوة العشق، فتحول إلى أسر العشق مما جعل بث الشكوى إليه من دون فائدة تُرجى، فكلاهما في البلوى الجميلة اللذيذة سواء. وهنا يأتي استعمال مفردة النشوة (الكأس) للدلالة على الزمن / العمر، ويأتي معها لفظة (نتساقاه) للدلالة على أن السقية المتحققة من كأس العمر هي سقية ذات قيمة تزيينية تجمّل العمر وتتركه في حالة نشوة لن تحقق في حالة غياب المحبوبة، ومن هنا تأتي أهمية المقولة المعروفة الدالة على أن أعمار العاشقين تبدأ من لحظة اللقاء بالمعشوقة، وكل زمن تخلو منه يصبح غير محسوب في دائرة العمر، فالحسابات هنا هي حسابات جمالية، لا يفسدها إلا تدخل الواقعي الذي يقضّ سكينة المجازي.

ويأخذ اللقاء المقرون بالليل أبعاداً مجازية مولدة دلالات تحويلية متنوعة، وهذه اللحظة الشعرية تحضر في سياقات متعددة لدى شاعرنا، كما نلحظ في قوله:(٢)

---

(١) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٢) الأعمال الشعرية: ٩٤

// أيا سكرانة العينين يا
من زوّقت بالخصب والحبّ
الليالي القاحلات
وواعدت بستان أحلامي
بياقوت الهطولْ
بشرى إذاً يا قلبُ بالخبر الجميلْ //

فالفتور في العينين الموحي بسكرها هو عنصر جمالي تقليدي للمعشوقة، لكن هذه الدلالة ستكون عنصراً تحويلياً للزمن/عمر الشاعر،إذ ستحول الصحاري/ الليالي القاحلات من حالة الموات إلى حالة الخصب الجمالي، ومن هنا تأتي دلالة البشرى بكل ما تحمله من رؤى تبشيرية، لتعبر عن زمن قادم حافل بالرؤيا والجمال تتلقى فيه بساتين الأحلام أمطار العشق، فتورق صوراً وأخيلة تنعش قلب العاشق/ الشاعر، والمتلقي.

وفكرة النوم في العسل هي فكرة جمالية متصاحبة مع الليل المحفوف بالعشق، ولكنه نوم من نوع خاص، إنه:(١)

// ونمْ بين الجدائل وانهلِ القبلات
خمراً من لماها السلسبيلْ //

فالنشوة متحصلة من موقع النوم، إنه موقع خاص بالعشاق بين الجدائل، لكنه مقرون بلذة حسية متأتية من مصاحبة لغوية تقليدية تقرن الخمر باللمى. وقد يقرن الشاعر النشوة بالغيرة، فيأتي النوم دالاً على نشوة تسعى للديمومة والبقاء ما أمكنها ذلك، كما نلحظ في قوله:(٢)

// أيغضبها أن الربيع يحبني

---

(١) الأعمال الشعرية: ٩٣
(٢) الأعمال الشعرية: ٨٦

وأنيَ جارٌ للبنفسج والنهر؟

وأنيَ عتّقتُ الكروم بخيمتي

لأسكر حتى لا أفيق من السُّكر //

فمنبع الغيرة جمالي، قائم على التنافس الطريف، بين خرائط الجسد الأنثوي، وخرائط الواقع الجمالي ممثلاً بالربيع والبنفسج والنهر، يتضافر معها الخمر المجازية المعتقة بجمال مسكر ينسى فيه صاحبه يقظته، ويبقى في حلمه المجازي.

وقد تحضر النشوة بصيغ درامية غير مقترنة بالاحتفاء والفرح، كما نلحظ في قوله:(١)

// كأنني وشربت الكأس صافية

يا خمرة الأمس لم أعصر ولم أذق //

فالكأس الصافية هنا هي الكأس التي لم يكدر جمالها ما يفسده، لكن اللحظات الحلمية التي تنقضي تجعل من نشوة الحاضر، نشوة تذكر فقط قائمة على استرجاع ماض لذيذ، من هنا يأتي تركيب المنادى المضاف (يا خمرة الأمس) فالنداء هو استحضار للماضي، واقتران الخمر بالأمس دال على نشوة تحققت في الماضي وانقضت في الحاضر، افتقادها يدخل الشاعر في حيرة العاشق الذي يتساءل عن وجود تلك اللحظات التي انقضت سريعاً.

وارتباط النشوة بالذكرى دوماً هو مولّد للدلالة الشعرية لدى شاعرنا، لما تحويه من زخم درامي يغني النص، يقول:(٢)

// أحبّها

وأنحني أمام ذكرياتنا معاً

---

(١) الأعمال الشعرية: ٩٨

(٢) الأعمال الشعرية: ١٦٢

بحلوها ومرّها

تكون في معاطفي

تمرّد الخمور في جرارها //

فالذكريات هي المحرق المولد للدلالة وهي المولّد للنشوة، من هنا تحضر دلالة تمرد الخمور في الجرار المقترنة بالشاعر. وهي التي عبّر عنها في موقف آخر بقوله:[١]

// وشربتِ من خمر احتضاني في ليال

صافياً ومعتّقاً وشهيَّ مَشْرَبْ //

وبقي أن نتوقف في مقولة (السّكر/ نشوة العاشق) عند ظاهرة ملفتة في شعر توفيق أحمد هي ميله في كثير من قصائد الحب إلى النهايات الخمرية، كما نلحظ في نهاية قصيدة (هو السحر) التي يقول فيها:[٢]

// فيا صدرها حسبي من الدهر كله

بقية يوم فوق رابية الصدر

نعيش معاً في كل يوم وليلة

ونسكر حتى لا نفيق من السُّكر //

فشارب الحب طول العمر سكرانا – على رأي الشاعر القديم– فالمشهد الحسي وما يولده من نشوة يجعل حالة السكر خير نهاية للقصيدة، ولا تخفى أهمية ذلك، فموقع النهاية الخمرية في القصيدة العشقية هي الانطباع الأخير الذي يخلفه النص في نفس متلقيه، من هنا كان ولع الشاعر بتلك النهايات، وهذه النهاية سنجدها أيضاً في قصيدة (عيناك) التي يقول في نهايتها:[٣]

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٧٠

(٢) الأعمال الشعرية: ٦١

(٣) الأعمال الشعرية: ٦٧

// وحدها الخمر أدركت ما نعاني

وتعاني في الساح كل العتاق

يخمد الشوق بالعناق فظلّي

حُلماً غير قابل للعناق

حسبي الآن أن أصوغك شعراً

ظلّ خمراً على فم الذوّاق//

فالخمر مدركة لصبابات الشاعر، ثم يربط لذة الخمر بلذة الشعر في نهاية القصيدة، في محاولة الشاعر أسطرة حضور المعشوقة الدائم، هذه الديمومة التي تأخذ شرعيتها من شرعية اللذة التي تحققها الكلمات الجميلة على لسان الناطق بها الذي يدرك ماهيتها وجمالها، فتصيبيه نشوتها وتفعل فيه ما تفعل الخمر بشاربها، ولكنه الشارب المُميز غير العادي الذي ينعته الشاعر بلقب الذواق المدرك لكُنْهِ الأشياء وجمالها.

وقد ينهي الشاعر قصيدته مستثمراً صفة من صفات الخمر، كما فعل في نهاية قصيدة (يا شعر) التي يقول فيها:[١]

// أضيف أمحو أعيد الذكريات إلى

نهرٍ تَعتّقَ أضواءً على الحدقْ //

فالفعل (تعتق) مأخوذ من الحقل الدلالي الخمري، وُظّف ليرسم صورة مجازية استثمرت الصفة الخمرية (التعتق) لتسبغها على العيون. وهذه الحال نجدها في نهاية قصيدة (جلسة الشوق المغامر) التي يختمها بقوله:[٢]

// أرمي صباباتي

و أستلقي على وجع

(١) الأعمال الشعرية: ١٠٠

(٢) الأعمال الشعرية: ١٦٧

يكسّرني فلا أصحو

وأصحو حينما تغفو الدِّنانْ //

فربط الشاعر حالة الصحو لديه بحالة متضادة هي أن تغفو الدنان، في لعب لغوي على الدلالة، سوّغه اقتران تلك الدلالات بالصبابات والوجع والانكسار.

ثانياً: مقولة الشهوة:

تتداخل مقولة الشهوة مع مقولة السكر السابقة، ولكن الاختلاف بينهما أن تلك المقولة تتشكل دلالياً من ألفاظ الخمر وما يندرج تحت هذا الحقل من ألفاظ تشكل مقولة السّكر، في حين أن مقولة الشهوة مرتبطة بمشهد جنسي حسي، أو معنوي يظهر العلاقة بين معشوقين.

ففي دائرة ارتباط العلاقة بين المعشوقين، والسمو الروحي فيها نقرأ:[(١)]

// حين كالصيف تدخلين زماني

تستحم الروحان بالإشراق

أسرج الوهج صهوة من جموح

تترامى من خلفه آفاقي

دافق وصلك الشهي وحسبي

أن تساميت بالهوى الدفّاق //

فاللذة قد تتحقق من خلال السمو بالحب على طريقة الصوفيين، فهي ليست مقترنة بالجسد دوماً، وهذا يذكرنا بقول بدوي الجبل:

تقسّم الناس دنياهم وفتنتها	**وقد تفرّد من يهوى بدنياه**
سما بحسنك عن شكواه تكرمة	**وراح يسمو عن الدنيا بشكواه**

(١) الأعمال الشعرية: ٢٨

ففكرة الصعود الصوفي بالحب والسمو عند توفيق أحمد تبدأ بالإشراق الذي يحققه حضور الحبيبة، فيكون السمو والمعراج بالحب عبر حصان مجازي هو الوهج الروحي وسيلة التحليق المجازية للسمو بحالة الحب الشهية إلى آفاق قصية.

وتحضر مقولة الشهوة الحسية في أشكال مختلفة عند شاعرنا، من ذلك قوله:(١)

// خمرة الصدر عتّقيها فإني

أفتح العمر بالخمور العتاق //

فمقولة الشهوة تظهر من اقتران العشق بالصدر والخمر معاً، ثم يخفف الشاعر دوماً من حسية المشهد بقرنه بالعمر الذي يفتتح بالخمور العتاق. ويوظف الشاعر الألفاظ المرتبطة بالحقل الجنسي، فيختار الكلمات بعناية فلا يسفّ في معجمه، وإنما يبقيه في إطار الرمز الشفاف الذي يشي ويوحي أكثر مما يصرح، وبذلك يكاد يكون المعجم الماجن مختفياً تماماً من تجربة الشاعر توفيق أحمد، معتمداً أسلوب الخفاء والمجاز، كما نلحظ في قوله:(٢)

// حبيبتي يا صهيل النار في جسدي //

فبراعة الصورة تأتي من مجازيتها، فلاشك أن مفردة النار هي من المفردات المرتبطة بالحقل الدلالي الجنسي، ولكنها مرتبطة به بروابط مجازية غير مباشرة، فالنار هنا حصان له صهيل جنسي قابع في الذات الشاعرة، في صورة بلاغية معبرة عن احتدام الشهوة الجنسية.

لكن ذلك لا يمنع من القول إن بعض مفردات الجسد التقليدية حاضرة في شعر شاعرنا، من هنا تحضر الشفاه، في المشهد، يقول:(٣)

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٩

(٢) الأعمال الشعرية: ٣١

3 – الأعمال الشعرية : ٥٧

// أنا زمني تؤرّخه شفاه

مكابرة وشال من حرير //

فالوصف الناعم للعلاقة الحسية بالمعشوقة، يبرز من تلك الشفاه المكابرة المتأبية على الشاعر، وهذا مايسوغ أن تكون تلك الشفاه المتعالية بداية من البدايات الأساسية لتاريخ الحب عند الشاعر، ولا بأس هنا أن يضاف إلى تلك البدايات العشقية شال من حرير يزيد من جمالية المشهد.

ويستحضر الشاعر مكونات أخرى للمشهد الحسي، كما نلحظ في قوله:[١]

// شفتان أعرف أن خمرهما

يحتاج أحياناً إلى عنبي

لو تعرفين متى أثيرهما

نهديك كنت النار في حطبي //

فخمر الشفاه مرتبط بعنب الذات الشاعر لاكتمال المشهد الحسي، والنهدان مكونان أساسيان في اللذة في عبارة تعيدنا إلى فكرة النار السابقة، وما الحطب المجازي إلا واحد من مكوناتها. وقد يستحضر الشاعر العنصر المكون للرغبة، مع تشكيل دلالي طريف كما نلحظ في قوله:[٢]

// وإذا تمنّع خصر رغبتها

لا الروم تلويه ولا الفرس //

فالطرافة الفنية هنا تتمثل في اللجوء إلى التاريخ لتصوير صعوبة ترويض الجسد، من خلال صورة الصراع بين الروم والفرس، لكن الشاعر هنا يجمع بين المتخاصمين لأهداف جمالية تهدف إلى تمثل عصيان ذاك الجسد عند تمنعه على عاشقه.

---

(١) الأعمال الشعرية: ٥٩

(٢) الأعمال الشعرية: ٦٩

وقد تكون النزعة الحسية في الصورة الجنسية مرتبطة بحاسة الذوق والفم فالحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس- كما يقول ابن حزم-(١) وهذا مالاحظنا أثره فيما سبق، وهو ما نقرأ في قوله:(٢)

// لي نهدها المعجون بالكلمات حتى الاشتهاء
لي ثغرها المصنوع من عسل ونعناع وماء

أو كما نلحظ في قوله:(٣)

رُبّ صاد كان يبغي رشفة
لم يَذقْ في لاهف الشوق لماها
والعصافير التي حطّت على
نهدها الطفل تخيرن سواها

ويربط الشهد بالشفة كما نلحظ في قوله:(٤)

إنْ أكتب الأشعارَ عن شفة
ما زلتُ أذكرُ موسم الشّهدِ //

ولكن الشاعر قد يجدد أحياناً في المشهد الحسي الدال على مقولة الشهوة عندما يحول ذلك المشهد العشقي إلى مشهد احتفائي، كما نقرأ في المشهد الآتي:(٥)

// ليلى أقبلت بجمالها وجلالها
فافتح لها أبواب قلعتك العصية

---

(١) ابن حزم: طوق الحمامة: ٥٢
(٢) الأعمال الشعرية: ٧٧
(٣) الأعمال الشعرية: ٨٤
(٤) الأعمال الشعرية: ٨٩
(٥) الأعمال الشعرية: ٩٣

واقطف التفاح عن أغصان موسمها
ونم بين الجدائل وانهل القبلات
خمراً من لماها السلسبيلْ
أوغل بغابات العناق
على مفارق جيدها
نعناعها الريفيّ يغري
فاحتفل بقدومه
اطفئ بنار هطولها الصيفيّ
نيران الغليلْ//

يفتتح الشاعر المشهد بلقطة الفتح السلمي لقلعة عصية تمثل الذات الشاعرة وتعطي المعشوقة الشريكة في المشهد قوة جمالية تجعلها تمتلك بسلاسة العشاق مفاتيح قلاع القلوب الموصدة، فهنا إضفاء لعناصر قوة على المؤنث الفاتح، ثم سيقدم الشاعر مشهد الغبطة، فالمؤنث يحفل بكل مكونات اللذة الرومانسية، فالتفاح وهو مكون جنسي حسي، يقطف من ذاك الجسد، في ظلّ الجدائل تتفيأ قبلات الشاعر المقطوفة من شفاه خمرها مُعتّقة، ثم سيتحول الاسترسال في المشهد الحسي إلى تحويل اللذة والإيغال بالقبل إلى إيغال في غابات من الشهوة ممعنة بالعمق والمجهول وهذا ما يظهره الفعل (أوغل) الموحي بارتياد عوالم مجهولة من اللذة موجودة في تلك الغابات المتوضِّعة جغرافياً على عنق المعشوقة الممتد، إنها معشوقة أسطورية يُستَقبل نعناعها الريفي بأجواء من الفرحة وطقوس من اللذة، إنها المعشوقة التي تهطل أنوثة، فتذيب شهوات العاشق بأمطارها تلك.

وهذا التعامل الأنيق مع الجسد الأنثوي نراه مبثوثاً في قصائد متنوعة على امتداد الأعمال الشعرية، ويأخذ أشكالاً دلالية مختلفة، فتارة نراه يظهر في شكل الجمال الآسر:(١)

(١) الأعمال الشعرية: ١٦٩

// في مدى صدرك بوح عاطر

أنا في أرجائه مرتهن

لو أعيش العمر مشغولاً به

في ضلوعي لا يدبّ الوهن //

وتارة نراه في مشهد يعيد تشكيل الجسد بالقبلات، كما نقرأ في قوله:(١)

// أردتُ أزين عنقك بالغنج

أطبع أسفل ما امتدّ من ذهبيّ سناه

كثيراً من القبلات

تحدّد شكل الحلق //

ففي الشاهد الأول يمنح الشاعر الجسد المؤنث ممثلاً بالصدر قدرات على الفعل ممثلاً بالأسر، فالذات الشاعرة مأسورة دوماً عند كل جميل، كما يمنحها قدرة على بث روح التجدد في الذات الشاعرة، فالمؤنث يمنحها قدرات تجعلها لا تتعب، بمعنى شباب لا يشيخ تزيده الأنوثة قوة وشهوة.

أما الشاهد الثاني فالشاعر يأخذ هذه القدرات، ولكنها قدرات حسية، يستطيع بواسطتها إعادة رسم الشهوات على الجسد المؤنث بأداة لا تخطئ فن الرسم، إنها القبلات المعجونة بعشق ذاك الجسد.

بل إن الاحتفاء بالجسد المؤنث يبلغ ذروته، عندما يتحول إلى مركز استكشاف وهذا ما نلمح تحولاته في المشهد الآتي:(٢)

// أتدرين أن السكينة

هذي التي تنظرين إليها تضج بفيض انفلاتي

ورغبة بحثي

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٨٠

(٢) الأعمال الشعرية: ١٨٢ – ١٨٣

عن الطامحين إلى شهوة النار
تحت رمادك
...
هذي جيوش المشاعر عندي
وليس لغيري مجد ارتقاءِ
شموس عنادك
...
تعالي.. فبي من جمار اللذاذات
ما يقتل الظنّ والجوع في خلواتك
قبل رقادك//

فالسكينة الظاهرية في الذات الشاعرة تخفي وراءها رغبة جامحة في الكشف والتغلغل في ذاك الجسد، لاكتشاف واقتناص مكامن اللذة فيه، إنها دوامة بحث تحتاج إلى قدرات عاطفية عالية، جيوش عواطف وفيالق غبطة ولذة للتمكن من التوقف عند شمس عناد ذاك الجسد المتوقد ناراً، ثم نهاية المشهد بانتصار وهمي للذات الشاعرة بما تملكه من جمار اللذة على قتل أحلام اليقظة الجنسية عند ذاك الجسد المفعم بالشهوة.

تتضافر – مع ما ذكرنا سابقاً– ثلاثية (الصدر، الكف، اليدان) في تشكيل مقولة الشهوة، كما نجد في قوله:(١)

// نشر الصدر رهبة في كياني
أهْو نوء أم غابتا دراق؟
كفّك البض في شتائي وقْدٌ
يزرع الدفْ في الضلوع الرقاق //

(١) الأعمال الشعرية: ٢٧

فالرهبة اللذيذة التي يبثها الصدر، تذهبها الأصابع، أصابع المعشوقة عندما تزرع الدفء في ضلوع رقاق تبحث عن دفء وحنان، لا يتحققان إلا بملابسات حسية بين جسد ذكوري وأصابع أنثى رقيقة. والصدر قد يكون في سياق آخر خمراً مسكرة، والسُّكر هنا هو نشوة حسية، وهذا ما عبّر عنه الشاعر بقوله:[١]

// خمرة الصدر عتّقيها فإني

أفتح العمر بالخمور العتاق //

وهذه الدلالة تحققها اليدان أيضاً بالتناوب مع الصدر، يقول:[٢]

// ولو مرت يداك على صفائي

عرفت هناك سكر السلسبيل //

بل إن الزنود جمالياً بما تفعله حسياً (فهما وسيلة الضم الجسدي) تتحوّل إلى ذروتها الإمتاعية عندما تختصر العمر بلحظات سعادة مقتنصة من عمر الزمن:[٣]

// كأنك أنت تختصرين عمري

على زنديك في صمت الصخور //

وقد يمنح الشاعر الأصابع المؤنثة قدرات نارية (في دلالة على الشهوة)، وهي الدلالة المكررة في خطاب العشق عند الشاعر توفيق أحمد، يقول:[٤]

// وإذا أصابعها تلامسني

كالنار إذ بالعشب تندس //

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٩

(٢) الأعمال الشعرية: ٥٦

(٣) الأعمال الشعرية: ٣٢

(٤) الأعمال الشعرية: ٦٩

فقدرات الحريق الداخلي للأصابع، كقدرات النار في تعاملها مع العشب، في صورة رمزية باتت مألوفة عند الشاعر، متمثلة برمز النار الدال على الشهوة.

ويجب ألا يغيب عن البال أن صورة الكفين لا تُستحضران دوماً كمكون من مكونات الشهوة بل قد تستحضران لتشكيل الجمالية في المشهد والتخلي عن الجنسي تخلياً تاماً كما نلحظ في قوله:(١)

// من لا يرضى فنجان القهوة
من كفيك المنسرحين
الممدودين تجاهي؟
يستلبان رويداً معنى الصمت لديّ
ويقتحمان ركام الضجر//

ثالثاً: العيون المعشوقة:

يذهب ابن حزم في باب الإشارة بالعين، إلى كل ما تستطيع العين أن تقوم به، كونها، كما يقول، أبلغ الحواس وأصحها دلالة وأوعاها عملا، فلحظ العين يبلغ المبلغ العجيب، ويُقطَع به ويُتواصل، ويُوعَد ويُهدّد، ويُنتهر ويُبسط، ويُؤمر وينهى، وتضرب به الوعود، وينبه على الرقيب، ويضحك ويحزن، ويسأل ويُجاب ويمنع ويعطي.(٢) والعين عند الشاعر ابن الصفدي ": هي التي توقع القلب في التعب، وتوفر نصيبه من أسهم الهم والنصب، وترميه بدواعي الهوان ودواعي الهوى، وتسلمه إلى مكابدة الغرام ومكابدة الجوى، لو عذبت بطول السهر وكثرة الدموع وبفيض الشؤون، وبمسامرة الأحزان والفكر، وبمراقبة النجوم

---

(١) الأعمال الشعرية:١٢٤

(٢) طوق الحمامة : ٥٢

إلى السحر، وبعدم الإغفاء وطول السهر، لكان استحقاقها وجود جود الدمع علما، وعدم منال المنام وإن نما "[١]

ثم إن الإشارة بالعين والتبسم، ومواطن الموافقة أثناء الوداع ينقسم قسمين، أحدهما لايتمكن فيه إلا بالنظر والإشارة، والثاني يتمكن فيه بالعناق والملازمة. وبالتالي هناك كيفيات عديدة للوداع، ولكل كيفية علاماتها ودلالاتها. وقد جمع عمر بن أبي ربيعة أغلب تلك الدلالات في قوله:[٢]

أَلا قُــل لِهِنــدٍ إحرَجــي وَتَــأَثَّمي ... وَلا تَقتُليـنــي لا يَحِــلُّ لَكُــم دَمــي

وَحُلّي حِبالَ السِحرِ عَن قَلبِ عاشِقٍ ... حَـزينٍ وَلا تَـستَحقِبي قتـلَ مُـسلِمِ

أَشارَت بِطَرفِ العَينِ خَشيَةَ أَهلِها ... إِشــارَةَ مَحــزونٍ وَلَــم تَــتَكَلَّمِ

فَأَيقَنتُ أَنَّ الطَرفَ قَد قالَ مَرحَباً ... وَأَهــلاً وَسَــهلاً بِالحَبيــبِ المُتَــيَّمِ

فَــأَبرَدتُ طَرفــي نَحوَهــا بِتَحِيَّــةٍ ... وَقُلتُ لَها قَولَ اِمرِئٍ غَيرَ مُفحَمِ

فحوار العيون الذي فرضته الطبيعة الاجتماعية قائم على الزخم الدلالي لما تقوله العيون إشارة، فتغني عما يقوله اللسان، فاللقاء متعذر والسحر مستحكم على قلب الشاعر، فلا مخرج إلا بلغة يفهمها العشاق، إنها لغة العيون، فتأتي الإشارة من الطرف حاملة كلاماً كثيراً عبر عنه الشاعر في البيت الرابع، فالطرف بتلك الإشارة (الغمزة) حمل رسالة طويلة مفصلة مفادها الترحيب بالحبيب والتعبير عن الشوق، وهذا السياق أقتضى من عين الشاعر أن ترد التحية بمثلها وأحسن منها. بل قد تكون العين وسيلة للمراوغة في الحب والتمويه على الحبيبة حتى لا يكتشف الحب ويفتضح، وهذا ما عبر عنه عمر بن أبي ربيعة بقوله:[٣]

إِذا جِئتَ فَامنَح طَرفَ عَينَيكَ غَيرَنا ... لِكَي يَحسِبوا أَنَّ الهَوى حَيثُ تَنظُرُ

---

(١) أحمد تيمور، الحب والجمال عند العرب، لجنة نشر المؤلفات التيمورية، عيسى الحلبي وشركاه، ١٩٧١: ٩٢

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ٣١٠ –٣١١

(٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ١٢٧

فالشعراء مولعون بالعيون، ومولعون بتشكيل الصور الطريفة عنها، وبجعلها عنصراً أساسياً، ومكوناً حسياً لا يُستغنى عنه في خطاب العشق.

فالحب الحقيقي هو" الحياة"، وقد عبر ابن حزم عن ذلك بقوله " : ومن وجوه العشق الوصل، وهو حظ رفيع، ومرتبة سرية،ودرجة عالية، وسعد طالع . بل هو الحياة المتجددة، والعيش السني، والسرور الدائم، ورحمة من الله عظيمة . ولولا أن الدنيا دار ممر ومحنة وكدر، والجنة دار جزاء وأمان من المكاره، لقلنا إن وصل المحبوب هو الصفاء الذي لا كدر فيه، والفرح الذي لا شائبة ولا حزن معه، وكمال الأماني، ومنتهى الأراجي.[1] "أما" اللاحب "فيرمز إلى" الموت " بمعناه الحقيقي أوالمجازي، فيصف ابن حزم" الهجر "مثلا بأنه إحساس أفظع من الموت، إلى درجة أن: المحب يتمنى الموت بدلاً من تحمل هجر القلب."[٢]

وتأتي في السياق نفسه، صور أخرى عديدة لتؤكد أن المفردة الدلالية "اللاحب "قد تجسدت عبر مسارات صورية من مثل" :الهجر"،" الغدر"، البين"، "الضنى"، و"السلو ."وهذه المسارات وغيرها تتمظهر من خلال الصور المنتشرة في النص لتعبر عن عواطف سلبية كالهلع والجزع، والحزن واليأس، والسقام والضنى، التي تعتري الذات العاطفية بعد تحولها من حالة وجودية إيجابية (الحب) إلى حالة وجودية سلبية (اللاحب).إن العين قوة سحرية، كوة للتحرر من غبش العالم الجواني والانفتاح على العالم الخارجي بكل حمولاته ودلالاته، تشكل في خطاب العشق الصوفي صاري سفينة الروح التي تنجذب بفعل قوة سحرية نحو خلجان فيروزية تحكمها كائنات ظاهرها سحر وباطنها فتنة، وغني عن التذكير هنا أن لفظة العين ذات مرجعية أزلية، فهي تعود لطفولة الجنس البشري الذي رأى في اقترانها بالماء رمزا من رموز الخصب والحياة، ألم يجعل

---

(1) طوق الحمامة : ٨٤

(٢) نفسه: ١٠٢

ابن عربي موضع أنثاه "من العين السواد ومن القلب الفؤاد"[1] وهذا الغنى الدلالي لهذه اللفظة يمكن أن نلحظه بالعودة إلى مادة (عين) في لسان العرب الذي يترجم مرجعية ما قلناه.

تكاد لا تخلو قصيدة من قصائد توفيق أحمد من ذكر هذه اللفظة، بل إنها قد جاءت عنواناً للقصيدة مما يجعلها في مركز الدلالة، وكذلك ولع الشاعر بهذه اللفظة ومركزيتها في معجمه جعلاه يكرر هذه اللفظة في مطالع قصائده مما أوقع تلك المطالع بالتشابه من ناحية التكنيك الفني، وأسلوبية التعبير، فهو يقول في افتتاح قصيدة (تلك الليلة):[2]

// ألستِ بعينيكِ أشعلتِ فيّ الشرارة
وبالأمسيات الخضيلات
داعبت أمواج عشقي
أزحت عن النافرين الصبيين
تلك الستارة//

ويقول في مطلع قصيدة (أميرة الحبق والعشق):[3]

// هل لعينيك في المدى من رفاق
تجمعان العشاق بالعشاق
وهما عالمي ولو سألاني
لاستحى الضوء والندى والسواقي
من إلى ناظريك زفّ الليالي
راسماً لوحة الجمال الباقي؟ //

---

(١) ابن عربي: ترجمان الأشواق:٣٠
(٢) الأعمال الشعرية: ٢٠
(٣) الأعمال الشعرية: ٢٧

فالشاعر يكرر التقنية الفنية نفسها، معتمداً على أسلوب الاستفهام الذي تقع العينان في مركزه، وإن تفرعت الدلالة في المطلعين، فالتساؤل في المطلع الأول عن قدرات العين وتأثيرها في عاشقها، فتصبح المنبع للحب ولاحتراقاته. أما في المطلع الثاني، فالتساؤل عن تفرّد العين واحتكارها للجمال الذي يُخجل الضوء والندى، ثم عن ديمومة ذاك الجمال وبقائه. كل ذلك يدل على قوة هذه اللفظة وحضورها المتكرر في المعجم اللغوي للشاعر توفيق أحمد.

العين عند الشاعر تحمل دلالات متعددة، فهي علامة سيميائية على الحب، من خلال تحولها إلى عنصر إشاري دالّ من خلال الالتفاتات والحركات، يقول:(١)

// ما زلت أذكر عينها التفتت

نحوي وطوّق خصرها زندي //

والعينان رمز أزلي للألم المحبب عند الشعراء فهما مصدره بالنسبة للقلب العاشق، لكن الشاعر يجعل ذاك الألم وذاك الظلم في سياق فني طريف عندما يقول:(٢)

// أبحث الدهر عن تجنّ لطيف

غير عينيك جانياً لا ألاقي //

فالجمال والعشق هما اللذان يأخذان بقلب الشاعر، فتصبح العين المعشوقة مصدراً طريفاً للألم المحبب، وكان محمود سامي البارودي قد جعل من العيون مصدراً لسحر قلب العاشق لا يفوقه سحر، ولا يفك من أسره مشعوذ، عندما قال رابطاً بين تأثير العيون وتأثير الريق:(٣)

تَـــدِينُ لِعَيْنَيْهَـــا سَـــوَاحِرُ بَابِـــلٍ وَتَسْكَرُ مِنْ صَهْبَاءِ رِيقَتِهَا الْخَمْرُ

---

(١) الأعمال الشعرية: ٩٠

(٢) الأعمال الشعرية: ٢٨

(٣) ديوان البارودي (محمود سامي البارودي)، حققه وضبطه وشرحه: علي الجارم ومحمد شفيق شروف، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨

وتأتي العين ملاذاً مسيطراً في خطاب العشق، مما يجعل العيون المعشوقة بوصلة لقلب العاشق، يقول:[١]

// وصرتُ إذا امتُحنتُ بأيِّ عشقٍ

إلى عينيك يأخذني سبيلي //

بل قد تكون العيون عنواناً لموت شاعري، فالذات العاشقة في تماهيها بالمعشوق، ورغبتها في الانصهار به، قد تلجأ إلى الموت حباً، الذي لا يجد مكاناً مناسباً شعرياً لإنجاز انتحار العاشق، من العيون، وهنا يكون الموت معادلاً للذوبان والتماهي والفناء بالمعشوق على سبيل المجاز، كما نلحظ في قوله:[٢]

// ولي عيناكِ أقسم لست أدري

متى بهما أنا أنهي مصيري //

ومن هنا لاغرابة أن تحضر ألفاظ من حقل الموت للدلالة على الحالة العشقية مقترنة بالعيون، وهو ما نلحظه في قول الشاعر أحمد:[٣]

// عشقتني عيناك أعرف أني

شهقة الليل في ضمير الشموع//

وللعين تقدّم القرابين، وتصبح التضحية مصدر لذة على طريقة الصوفيين، يقول:[٤]

// لمّا لعينيها نَذَرْتُ دمي

طاب الهوى وتوقّدَ الحسّ //

وارتباط العين بالبحر هو ارتباط متكرر عند شعراء كثيرين منهم شاعرنا الذي يقول:[٥]

---

(١) الأعمال الشعرية: ٥٥

(٢) الأعمال الشعرية: ٥٧

(٣) الأعمال الشعرية:٦٤

(٤) الأعمال الشعرية: ٧٠

(٥) الأعمال الشعرية: ٧٨ – ٧٩

// في بحر عينيك قد أرسيت أشرعتي

ولا يلام محب في تماديه

كأنّ هدبك والنجوى تحاوره

بحر من الشوق يحكي عن سواقيه//

نلحظ الدلالة الاتساعية للعين، فهي عالم، وكون خاص، من هنا لفظة البحر العنصر التقليدي لتشكيل الصورة القائمة على المشابهة، فهو الأقدر على إيصال الاتّساع المكاني المسيطر على الذات الشاعرة، من هنا، فإن الغوص فيهما يحتاج إلى بحّار ماهر، وأشرعة عشقية تواجه تقلبات رياح الهوى، ثم تأتي لفظة الرمش مكمّلة للمشهد وهي جزء من العين دال عليها وبذلك يستغني الشاعر عن تكرار لفظة العين، باستعارة جزء دال عليها هو الرمش، لينقل الدلالة الحقيقية للبحر إلى الدلالة الإيحائية المجازية عبر جعله بحراً من الشوق.

ويزاوج الشاعر بين المفردات المأخوذة من الحقل الدلالي للبحر، وبين الرمش كجزء دال على العين، فيستعير لفظة الحورية باعتبارها علامة دالة على المعشوقة، ويجعل من رمشها الكحيل وسيلة إغراء للعاشق، والرمش دوماً هو رمز جمالي للعين، ونائب عنها دلالياً في الشعر، يقول:(١)

// إلى أن جاءتِ الحوريةُ السمراء

إذْ تغريك بالرمش الكحيلْ//

والعيون في دفاتر العشاق تقترن بالليل، بل هي ليل تتحول العلاقة الرومانسية فيه، إلى علاقة ارتحال وسفر للعاشق، مترافق مع السهر الدائم، فالليل ملاصق لضنى العاشق، يقول الشاعر في ذلك:(٢)

// واسهرْ لأجل عيونها الليل الطويلْ

واكتبْ لها درراً من الشعر ارتحلْ

---

(١) الأعمال الشعرية: ٩١

(٢) الأعمال الشعرية: ٩٣ – ٩٤

في ليل عينيها وقل:

قلبي خذيه كي يسافرَ

لا الصعاب تردنا عن آخر المشوار

لا جمر المسافة//

والعين دالة في الخطاب العشقي عند توفيق أحمد على السكينة الجمالية وراحة النفس الباحثه في موعدها عن إطفاء لشوق لا ينطفئ ولا تخبو جمراته، يقول:(١)

// حبي لعينيك استضاء بموعد

ترتاح فيه القبرات طويلا

الشوق في عينيّ حقلُ محبّة

ما جفَّ إلا واخترعتُ حقولا //

فالعين مصدر سكينة وراحة عندما تقترن بموعد، والعين مكوّن حافل بالجمال عندما تقترن بالشوق في عيني العاشق، فهي تتحول إلى حقول شوق ومحبة شاسعة، لا يجفّ جمالها، فروافده قلوب العشاق الفياضة بالمحبة.

وقد جمع الشاعر دلالات متنوعة للعين في قصيدة كاملة حملت عنوان (عيناك)، أضحت العيون فيها بؤرة التوتر ومحرقاً مولّداً للدلالة، يقول فيها:(٢)

// كيف عيناك ترفضان انعتاقي

إنه العشق فتنة الخلاقِ

زرقة تسبح السماوات فيها

وانطلاق للضوء تلو انطلاقِ

عالم بعضه الوصول إلى التيه

(١) الأعمال الشعرية: ٦٥

(٢) الأعمال الشعرية: ٩٠- ٩١

ودنيا مجهولة الأعماق

فيهما استريح سيفاً من الفتح

ونهراً أضاع حلم السواقي

بهما أنتهي وعوداً رماها

بانتظار المجهول يوم التلاقي

أنا باق يلفني الآه والشوق

وبعض الذهول والإشفاق//

يجعل الشاعر من عنوان القصيدة عنصراً دالاً على نص سيحتفي بهذا الجزء من المعشوق، إنّه العيون، والحقّ أن العيون لم تسيطر دلالياً إلا على القسم الأول من القصيدة، إذ شرد النص إلى معاني عشقية أخرى، وبالتالي لم تكن القصيدة فتحاً في عوالم العيون المجهولة، كما فعل نزار قباني في قصيدته نهر الأحزان مثلاً، وإنما انبنت القصيدة هنا على عدة مقولات نتوقف عند المتعلق منها بالعيون. تفتتح الأبيات بثنائية الأسر/ الانعتاق، فالعين بجمالها الأخّاذ تأسر الشاعر وهذا يتناقض عاطفياً مع الحب الذي هو إعتاق وتحليق في عوالم لا متناهية، ومن هنا كان مسوّغ الاستفهام، فهو استفهام العارف الراضي كل الرضى بهذا الأسر، وهل يقبل العاشق بأقل من ذاك عربون محبة؟؟ وهذا ما تؤكّده الدلالات التالية، فزرقة العيون المشابهة لزرقة السماء، تدفع الذات الشاعرة للتحليق، على طريقة المتصوفة، إذ يتحول الحب عندهم إلى تحليق معنوي يغادر فيه الشاعر عالم المحسوس المرئي إلى عوالم مجهولة متعالية كي يصل إلى درجة النيرفانا درجة الحب والتوحد والتماهي والفناء بالمعشوق، وقد فسّر الشاعر ماهية هذه العوالم، بقوله: إنها عوالم من التيه، وعوالم مجهولة الأعماق، من هنا يحضر مفهوم الاستراحة من فتوحات عوالم مجهولة حلمية، أدواتها الآه، والشوق، والذهول، والإشفاق، ثم تترك القصيدة العيون وشأنها لتنتقل إلى الوصل، والهوى، ... وهذا ما جعل الشاعر يتخلى

عن مهامه الكشفية في العيون، وهذا ما يمكن أن نجد صداه عند نزار قباني في قصيدة (نهر الأحزان) التي عالج فيها الموضوع ذاته، بأسلوب مختلف، وفي زمن سابق لشاعرنا، وفيها يقول:[(١)]

// عيناكِ كنهري أحزانِ

نهري موسيقى.. حملاني

لوراءِ، وراءِ الأزمانِ

نهرَي موسيقى قد ضاعا

سيّدتي.. ثمَّ أضاعاني

الدمعُ الأسودُ فوقهما

يتساقطُ أنغامَ بيانِ

عيناكِ وتبغي وكحولي

والقدحُ العاشرُ أعماني

وأنا في المقعدِ محترقٌ

نيراني تأكلُ نيراني

أأقول أحبّكِ يا قمري؟

آهٍ لو كانَ بإمكاني

فأنا لا أملكُ في الدنيا

إلا عينيكِ وأحزاني

سفني في المرفأ باكيةٌ

تتمزّقُ فوقَ الخلجانِ

---

(١) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة: ١: ٤٠٣

أأسافرُ دونكِ ليلكتي؟

يا ظلَّ الله بأجفاني

يا صيفي الأخضرَ ياشمسي

يا أجملَ.. أجملَ ألواني //

فالعيون هنا مناسبة كشفية في عوالم أخرى، وفي الوقت ذاته تتماهى مع الكشف عن ذاتية معذبة في الحياة والعشق، فالشاعرهنا كأنه يقرأ في لوحة تشكيلية لتلك المرأة المعشوقة، تذكرنا بالموناليزا اللوحة الشهيرة المعروفة، فلن تغيب عن مخيلة المتلقي صورة تلك اللوحة في أثناء قراءة النص، نتيجة طغيان الحزن والألم اللذين يلفان النص، وقد حاول كل شاعر أن يستقرئ العينين بطريقته الخاصة، وطرافة الفكرة عادة هي التي تقود للتوقف عند نصين يعالجان الموضوع ذاته.

رابعاً: الثنائيات الضدية التحويلية في خطاب العشق

يرتكز فضاء الخطاب الشعري على مجموعة من الثنائيات الشعرية تختلف باختلاف الشعراء وتباينهم حيث تعد بؤرا محورية تمكننا من دراسة العمل الإبداعي دراسة علمية دون التخلي عن شعريته وجماليته. إن الثنائية الضدية عملية متجذرة في الإبداع الشعري، ذلك أنه يحمل في جوهره عنصر التضاد الذي يمكنه من خلق "التوتر" و"الفجوة"، حيث لا يجعله نصا إبداعيا سلبيا يقرر مجموعة أشياء وظواهر، بل نصًا حركياً حدثياً؛ نصاً يحدث "الهزة" ويخلق عنفاً فكرياً رؤيويا. ولعل هذا العنصر الأساسي هو صاحب الدور الفعال في بقاء وخلود كثير من النصوص الإبداعية.

وتكنيك التضاد كان ميزة أسلوبية ولع الشاعر توفيق أحمد بها إلى درجة أوقعته بالتكرار، وتبرز ثنائيات أثيرة لدى الشاعر تسهم في تشكيل الرؤى الفنية لديه، من أهمها ثنائية اليباس/ الإيناع، التي نلحظ صداها في نص (تلك

الليلة) وتكرر هذه الثنائية في النص ثلاث مرات، بدلالات تحويلية متشابهة، والمراد بمصطلح تحويلية أي تلك القدرات التي تستطيع من خلالها الذات المؤنثة/ المعشوقة، أو الذات الشاعرة على التحوّل من معنى أو حال إلى حال أخرى، وهذا ماسنلحظه في قوله في النص المشار إليه آنفاً:[١]

// أزحتِ عن النافرين الصبيين

تلك الستارةْ

وذبت بأيامي الصُّفْر

ذوب التهاويم في يَبَس القلب

صرتِ التوهّج

صرتِ الإثارةْ ؟//

فالتضاد متحقق من النعت (الصُّفر) الذي جاء وصفاً للأيام، فأوحى بذبول ومرض وموت، ثم يدعم الشاعر دلالياً تلك الدلالات بلفظ (يبس) التي تحمل الدلالات نفسها، وهذه كلها تعبّر عن حالة الذات الشاعرة قبل حصول تأثير المعشوقة التحولي، هذا التحول الذي سيتحقق بمشهد جنسي هو بمثابة السُّقية للجسد المذكر فينعشه ويرد الحياة إليه، فمتعة الكشف في إزالة ستارة الجسد الأنثوي هي ما أعاد حياة التوهج الكامنة في إغواءات ذاك الجسد وإثاراته.ثم سيعيد الشاعر هذه البنية الصورية ذاتها مع تعديل طفيف في النص ذاته عندما يقول:[٢]

// فماذا يضير التدلّه في الخافق الغضّ

لو راح يشعل وصلاً جديداً

ويلقي على يابسات المساحات في النفس

يلقي اخضرارهْ //

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٠

(٢) الأعمال الشعرية: ٢١

فثنائية اليباس/ الإيناع بارزة في هذا المقطع، مصدر الإيناع هو ذاك الخافق الغض للمؤنث/ المعشوقة الذي يتحول إلى نار، لكنها نار شهوانية تشعل الأجساد العاشقة فقط عبر الوصال، من هنا فالنار الشهوانية المجازية، تأخذ فعل الماء عبر اكتسابها قدرات خاصة تتمثّل في تحويل اليباس/ الحنين الجنسي للجسد، إلى اخضرار دائم. ونشير إلى تكرار الشاعر لدلالة اليباس في قصائد أخرى منها قوله في قصيدة (جلسة الشوق المغامر):[١]

// هي جلسة للشوق سافر صوب
شرفتها يباس أصابعي
ليشيع في الأعماق لألاء الهوى
ويضيء مملكة الغرام //

لكن هذه الدلالة لا تقتصر على الجسد المؤنث فقط، ففي نصنا المدروس (تلك الليلة) ينقل الشاعر دلالة الإيناع إلى الجسد المذكر، من هنا يحضر التناوب الدلالي بين الجسدين، فالتحول من حالة اليباس قبل الفعل الجنسي إلى خضرة وإيناع خلاله وبعده، فالفعل الجنسي هو نتاج طرفين يتبادلان اللذة، وبالتالي يتبادلان المقولات الدلالية الشعرية القائمة عليهما، وهذا ما نلحظه في قوله:[٢]

// لا تستحي، هلمي..
وخلي شحوبك يندى
يسلم للوهج في أضلعي الآبقات انهياره
ستحكي الأزاهير يوماً:
بأن الجنان بدنياك

---

(١) الأعمال الشعرية:١٦٦

(٢) الأعمال الشعرية: ٢١ – ٢٢

صارت جحيماً جميلاً

وتحكين أنت:

بأن العصور من الحزن

في خصرك الأسمر الناحل

اختصرتها البروق

ورشت على قاحل الروح إيناعها

وأنك لا ترتجين لماض حزين رجوعاً

سيورق فيك خريف

وكل مهان سيرفع رأسه//

في هذا المقطع تولّد الثنائيات الضدية الصراع في النص وتعطيه حركة فوّارة، يبدأ المقطع بالإغواء والتحريض الجنسي، وهذا ما عبرت عنه الأفعال الطلبية (لا تستحي، هلمي، خلي..)، فالأفعال متأثرة بالعرف الاجتماعي، فالطلب لا تستحي موح بفعل مناف للحياء، تردفه أفعال تشجيعية (هلمي، خلي) ثم ستشع الدلالة بفضائل هذا الفعل التحويلية، فالشحوب الدال على يباس سيندى، عبر تسليم نفسه لأضلع تفوح وهجاً في دلالة على رغبة جنسية جامحة، تمتلك قدرات على تحويل الحزن إلى فرح/ إزهار، والجحيم إلى جنة، والروح اليابسة إلى إيناع، والخريف إلى ربيع دائم، من هنا لا غرابة أن يعيد الشاعر هذه الدلالات، ليؤكّد غنى فعل جنسي ربما لم يتحقق:[١]

// هلمي

وخلي شحوبك يندى

ويغرف من دفقات الضياء بصدري نهاره//

---

(١) الأعمال الشعرية:٢٢

وهنا تحضر دائرية الدلالة فالشاعر يعيدنا إلى بداية الدلالة، بتكراره أفعال الإغواء، فإذا كانت أضلاع الشاعر وهجاً في المقطع السابق، فهنا ستتحول إلى صبح وضياء يزيد الجسد الأنثوي نوراً وألقاً.

وتحضر بقوة في النص الشعري عند توفيق أحمد ثنائية الماء/ الصحراء، وقد تكون التكنيك الأهم على صعيد بناء النص الشعري، وهذا ما يمكن أن نلحظه – على سبيل المثال– في قصيدة (صبا)، التي يقول فيها:(١)

// مررت بقلبي
زوبعات
من الهوى
وفي روحي
الظمآى
ملاكاً من الطهر
وروّيت صحرائي
وكانت جديبةً
وأوغلت في جوعي
موائد من سحر
تهاوت على الصدر
النجوم
أسيرةً
فصرتُ أنا والنجمُ
نبكي من الأسْرِ //

---

(١) الأعمال الشعرية : ٤٥

الثنائيات هنا بين الروح الظمآى قبل مجيء الملاك/ المعشوقة، والروح التي ستحقق رواءها بعد مجيء المعشوقة، فالتحويل هنا من حالة الجدب الروحي والخواء المعبّر عنه بلفظة (ظمأى) الواردة نعتاً للروح، إلى حالة (الري) المستنتجة من التضاد مع الظمأ، وهنا تحضر دلالة العشق على الفعل التغييري في الذات الشاعرة، وسيدعم الشاعر هذه الثنائية بثنائية أخرى مؤكدة للدلالة السابقة ممثلة بثنائية الجوع في مقابل الشبع المعنوي الجمالي المعبّر عنه بعبارة (موائد السحر)، فموائد الشاعر لا علاقة لها بالطعام الحقيقي الذي يغذي الجسم فيزيولوجياً، وإنما هو غذاء روحي جمالي امتلك القدرة على نقل الذات الشاعرة من الخواء الروحي إلى لحظة الامتلاء التي يبعثها التواصل مع المحبوبة/ المؤنث.

ولكن دلالة الجوع لفظة دالة على شهوانية مفرطة، ستأتي في قصيدة حملت عنوان (جوع)، التي سترتبط بثنائية أخرى هي ثنائية:(النار / الحطب)، التي يقول فيها:[(١)]

// فُكي
إزار الجمر
عن جسدي
ما أنت غير
منابع اللهب
أو تحرقين
وأنت
ناهبةٌ
ما في
حقول الصدر من حطب؟

(١) الأعمال الشعرية: ٤٦– ٤٧

شلّعتني

أطفأت بي

نهمي

وسكنتني

كالغمز في الهدب

ماذا يريد السّكر يا امرأة

غير الذي عتّقت من عنب //

فالفعل الطلبي الإغوائي (فكي) يفتتح المقطع ويدخلنا في إطار المشهد الجنسي، الذي ستمنحه الثنائية الضدية حركة وصراعاً، فالشهوة باتت قميصاً أزراره جمر ملتهب، والمعشوقة منابع لهب في إشارة إلى شهوة طافحة، وبالتالي فالاحتراق بين الطرفين سيتولد عن نار مصدرها الأنثى، وحطب مجموع من حقول الصدر، مصدره الذات الشاعرة، ومن هنا ستكون نتيجة هذا الاحتراق ثنائية ضدية أخرى متمثلة بالفعلين المتضادين (شلّعتني/ أطفأتني) في توصيف حالة الجوع والشبع بكل ما يحملانه من ظلال جنسية صاخبة وحمراء. وهذه الدلالة النارية في علاقتها التضادية ستتكرر غير مرة عند الشاعر ما نلحظ في مزاوجتها مع الندى في قوله:(١)

// أضاميم كنت النار فيهنّ والندى

وسرتُ إلى السرّ المُحتّم لا ألوي //

وثنائية النار / الحطب كذلك ستتكرر غير مرة كما نلحظ في قوله:(٢)

// لو تعرفين متى أثيرهما

نهديك كنتِ النار في حطبي //

---

(١) الأعمال الشعرية: ٥٣

(٢) الأعمال الشعرية: ٥٩

وقد يستبدل بكلمة (الحطب) كلمة (العشب) من دون أن يغير ذلك شيئاً في الدلالة الجنسية، والمقولة الدلالية الكامنة وراءها، كما نلحظ في قوله:(١)

// وإذا أصابعها تلامسني

كالنار إذ بالعشب تندسُّ//

وتحضر عند الشاعر الثنائية التحويلية المتضادة (الماء/ الصحراء) متكررة في صيغ مختلفة، ولكنها ملازمة لدلالات متشابهة، تتمثل في الانتقال من حالة الجفاف، إلى حالة النداوة، أو الخصب، كما نلحظ في ثنائية البؤس/ الندى في قوله:(٢)

// البؤس قبل نداك آلمني

وغدا نديّاً بعدكِ البؤسُ//

هنا تحضر علاقة الذات الشاعرة بالمعشوقة لتبرر ذاك التحول، فالألم يذهب أثره بحضور الأنثى، وتزداد الحياة شحوباً وجفافاً بغيابها، وهو ما عبر عنه الشاعر بثنائية (قبل الندى/ بعد الندى)، وقد تحضر لفظة الماء عنصراً تحويلياً بديلاً للندى ومشتقاته للتعبير عن حالة التحول في الذات الشاعرة، كما نلحظ في قوله:(٣)

// وتهلُّ يا مطراً شريفاً فوق صحرائي

فيزهر نخل غربتي الذي هم

غربوه .//

فالمطر عنصر تحويل لصحراء الذات الشاعرة بكل ما تحمله لفظة الصحراء من جدب وقحط... إلى الحالة المائية بكل ما تحمله من خصب وإيناع، ولا يخفى هنا أثر التناص في إثراء المعنى الذي يوظف قصة صقر

---

(١) الأعمال الشعرية: ٦٩

(٢) الأعمال الشعرية: ٧٠

(٣) الأعمال الشعرية: ١٥٠

قريش عبد الرحمن الداخل في مخاطبة النخلة للتعبير عن غربتهمامعاً.(١) وهنا من المناسب الإشارة إلى ولع الشاعر بهذا النمط من التضاد القائم على المائي في مواجهة الصحراوي، كما نلحظ في قوله:(٢)

// أشعلي الماء في قميص الصحارى

ليعود الينبوع أحلى وأغنى//

فالأنثى/ الماء على علاقة تضادية مع قميص الصحارى، تؤدي إلى الإيناع والخصب، وهذه الدلالة المتكررة سنقرأها أيضا في قول الشاعر:(٣)

// صرتِ منديلاً رخيّاً شاسع اللذات

أخصب من نداه الأنثوي

جفاف أروقة المكان //

---

(١) قصيدة عبد الرحمن الداخل صقر قريش في النخلة من القصائد المشهورة المعروفة فقد جاء بنخلة من المشرق ليزرعها برصافة الأندلس، فعاشا غريبين هناك، وكان مرآها يهيج = مشاعره، وكانت غربتها تذكره بغربته رغم مظاهر الملك والرئاسة، التي تخفي تحتها قلبًا رقيقًا غريبًا، ومن قوله فيها:

تبـدَّتْ لنـا وسـط الرُّصـافةِ نخلـةٌ ... تنـاءتْ بأرض الغربِ عن بلدِ النخلِ

فقلـت شـبيهي فـي التغـرب والنـوى ... وطول التنـائي عن بنـيَّ وعن أهلـي

نـشأتِ بـأرض أنـت فيهـا غريبـة ... فمثلـك فـي الإقصاء والمنتـأى مثلـي

سقتك غوادي المزن من صوبها الذي ... يـسحُّ ويـستمري الـسماكين بالويـل

ويوجه خطابه إلى النخلة الغريبة، ويقرن حاله بحالها، ويدعوها إلى مشاركته البكاء؛ بكاء الغرباء:

يـا نخـل أنـت غريبـة مثلـي ... فـي الغـرب نائيـة عـن الأصـلِ

للمزيد حول عبد الرحمن الداخل، ينظر كتاب سيمون حايك: عبد الرحمن الداخل صقر قريش، قصة وتاريخ.

(٢) الأعمال الشعرية: ١٠٨

(٣) الأعمال الشعرية: ١٦٦

فالفعل (أخصب) يمثل الطرف الأول للثنائية الضدية، في مقابل (جفاف) أروقة المكان، فالإخصاب الأنثوي هو وسيلة التحول، وهذه الدلالة متكررة في نص آخر يقول فيه:(١)

// ما أخصبت قاحلاً في الجفون //

فالإخصاب صفة ملاصقة للمؤنث في مواجهة الجفون القاحلة، فالدلالة المائية للإخصاب تحول الجفاف إلى ندى.

وأخيراً لابد من الإشارة إلى ملاحظة نقدية مهمة هي أنّ القدرات التحويلية في نص توفيق أحمد قائمة على المزاوجة بين عناصر محددة الماء، النار، الحطب، اليباس، الندى، وكل ماعداها يندرج تحتها، وعلى الرغم من الجماليات المحتملة في التركيبات والمزاوجات إلا أنها تبقى محدودة وبحاجة إلى تطوير وتنويع، لأن الاتكاء عليها بكثرة أوقع معجمه اللغوي في داء التكرار الذي يُذهب بريق كثير من الصور ويزيل وهجها ويدخلها في دائرة المألوف.

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٨٦

الفصل الثاني

مكابدات العاشق والفعل السردي

فما في الأرض أشقى من محب	وإن وجـد الهـوى حلـو المـذاق
تــراه باكيــا فـــي كـــل حـــين	مخافـــة فرقـــة أو لاشـــتياق
فيبكـــي إن نـــأوا شـــوقا إلـــيهم	ويبكـــي إن دنـــو خـــوف الفـــراق
فتـــسخن عينــــه عنـــد الفـــراق	وتـــسخن عينـــه عنـــد التلاقـــي

"ابن قيم الجوزية " يصف حال العاشق

احتفى الشعر العربي منذ امرئ القيس بالمغامرة العشقية القائمة على القص، فتوافرت لذاك الخطاب كل عناصر القص من شخصيات وزمان ومكان وحدث وسرد وحوار وعقدة وحل، قاربت منطقية القص فيها منطق الحكاية التي تقوم على بداية وعقدة ونهاية تتفرج فيها العقدة، أو قل نهاية تنهي المشهد العشقي بحل منطقي كحلول الصباح هادم لذات العشاق. الشعر المعاصر استفاد من تكنيك القص وحاول أن يتخلص من منطقيته، كما كان فيه، غالباً، الشاعر هو الراوي المحتكر للخطاب، وإذا ما توقفنا عند مثال نأخذه من عمر بن أبي ربيعة يمكن أن نلحظ خصائص القص العشقي في القصيدة التراثية، يقول:(١)

وَناهِـدَةِ الثَـديَينِ قُلـتُ لَهـا اِتَّكـي ... علـى الرَمـلِ مِـن جَبّانَـةٍ لَـم تُوَسَّـدِ

فَقالَت عَلى اِسمِ اللَهِ أَمرُكَ طاعَةٌ ... وَإِن كُنـتُ قَـد كُلِّفـتُ مـا لَـم أُعَـوَّدِ

فَمـا زِلـتُ فـي لَيـلٍ طَويـلٍ مُلَثِّمـاً ... لَذيـذَ رُضـابِ المِـسكِ كَالمُتَـشَهِّدِ

فَلَمّـا دَنـا الإِصباحُ قالَت فَضَحتَني ... فَقُم غَيـرَ مَطرودٍ وَإِن شِئتَ فَـازدَدِ

فَما اِزدَدتُ مِنها غَيرَ مَصِّ لِثاتِها ... وَتَقبيـلِ فيهـا وَالحَـديثِ المُـرَدَّدِ

تَـزَوَّدتُ مِنهـا وَاِتَّـشَحتُ بِمِرطِهـا ... وَقُلتُ لِعَينَيَّ اِسفَحا الدَمعَ مِن غَدِ

فالقص يحدد مكان اللقاء، وزمانه (دوماً ليلاً) وبطلاه الشاعر وحبيبته، ثم يشرح الطبيعة الجنسية للقاء، ثم تأتي النهاية للحدث بمجيء الصباح، طبعاً وكل شاعر يضيف نكهته الخاصة على قصّه العشقي، الذي يختلف بين عذري وصريح، فالشاعر عمر بن أبي ربيعة، يمزج الكوميدي بالعشقي، فالحبيبة تلبي رغبته الجنسية بتصوير حسي مباشر، فتبدأ بالبسملة، ويظهر الشاعر دنجواناً مطلوباً، بل ليس من

---

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ١١٦

إمكانية لرفض طلبه، وهذه النزعة الكوميدية تتعزّز في نهاية المشهد، فالإصباح يقطع الحالة الجنسية، ويسبب الفضيحة للعشيقة، ولكنها لا تتردد- رغم ذلك- في طلب بقاء العشيق، ثم يختم اللقاء بالوداع الغارق بالدموع.

وهنا نشير إلى النهاية التقليدية المثالية لمثل هذا القصص العشقي (الصباح)، فهي غالباً تتشابه بين الشعراء جميعهم، عذريين، وغير عذريين، والسبب هو الطبيعة الاجتماعية التي ترفض لقاءات الحب غير الشرعية، من هنا يكون زمان اللقاء ليلاً ونهاياته في الصباح، كما نلحظ في النهايات الآتية:

يقول عمر بن أبي ربيعة:(١)

حَتّى إذا ما الصُبحُ أَشرَقَ ضَوؤُهُ ... عَن لَونِ أَشقَرَ واضِحٍ أَقرابُهُ

إِنَّ النَهارَ وَذاكَ حَقٌّ واضِحٌ ... وَاللَيلُ يَخفى بِالظَلامِ رِكابُهُ

ويقول في موضع آخر:(٢)

يا لَيلَةً قَطَعَ الصَباحُ نَعيمَها ... عودي عَلَيَّ فَقَد أَصَبتِ صَميمي

فَعَلَيكِ يا لَيلُ السَلامُ تَحيَّةً ... عَدَدَ النُجومِ وَقَلَّ مِن تَسليمي

ويقول في موضع آخر:(٣)

فَلَهَونا اللَيلَ حَتّى ... هَجَمَ الصُبحُ هُجوما

وقد عبر جميل بثينة عن هذه الحال فقال:

وَكانَ التَفَرُّقُ عِندَ الصَباحِ ... عَن مِثلِ رائِحَةِ العَنبَرِ

وكذلك قيس بن ذريح قال في الدلالة نفسها:

وَيَلبَسُنا اللَيلُ البَهيمُ إِذا دَجا ... وَنُبصِرُ ضَوءَ الصُبحِ وَالفَجرُ ساطِعُ

---

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ٥٥

(٢) نفسه: ٣٣٦

(٣) نفسه: ٣٤٣

لكن الشاعر المعاصر حاول أن يجعل من قصّه العشقي احتفاء جمالياً وغرامياً بالعشق والمعشوقة، وتخلّى عن الأسلوب اللغوي المباشر في وصف العلاقة الجنسية، واعتمد الإيحاء والمجاز، وتخلّى عن صرامة القص المنطقية، وهذا ما نجده عند توفيق أحمد الذي أخلص لبعض العناصر القصصية وتخلى عن بعضها الآخر، فتجد صدى التراث في نصه، ولكنه يلامس الحداثة في الآن ذاته، مع تركيز على السرد في تعامله مع المغامرة العشقية، بل إن السرد هو الركن الأساسي في بناء النص، وفي هذا الفصل سنتوقف عند قضيتين:

الأولى : تحولات خطاب العشق.

والثانية: الفعل السردي في خطاب العشق.

أولاً: تحولات خطاب العشق:

١- مواسم الكرز / القصّ الشعري:

لا يخفي العنوان الذي اختاره الشاعر لقصيدته (مواسم الكرز) إيحاءاته الجنسية التي ترمي بظلالها على النص، فالنص مغامرة عشقية ماجنة، اعتمدت الإطار التقليدي للمغامرة العشقية، التي يحتكر فيها المعشوق الخطاب الشعري، فيصبح بطلاً دنجوانياً، وإن امتطى فرسه التراثي كوسيلة لبلوغ المعنى، اعتمد الشاعر القص على طريقة عمر بن أبي ربيعة، فيبدأ الشاعر بوصف المشهد العام المقدم للمغامرة العشقية الماجنة:(١)

// ولما كنتُ وحدي يا صديقي — سألْنَ عليك ربّاتُ البريق

أنا فرد وهنّ عليّ جمع — ولا من مخرج أو من مضيق

رشقن العطر حولي ضاحكات — من الرجل المزنر بالحريق//

---

(١) الأعمال الشعرية: ١١٣

إنه خطاب عفوي شعبي بسيط، يحاول فيه الشاعر أن يقترب من لغة الناس، وهذا مايبرز في قوله سألن عليك وصوابها سألن عنك، وكذلك في بساطة الخطاب الذي يفتتح بسؤال الغانيات عن صديق مشارك ربما في لذة سابقة، ويفتقد حضوره الآن، واستعمال الفعل الماضي دال على رواية قصة في زمان ماض عبر التذكّر، تختلف عن لحظة التكلم الحاضرة، وعبارة الرجل المزنر بالحريق، تدخلنا بلطافة في مشهد جنسي ماجن، فالنار والحريق دوماً مقترنان بالشهوة واللذة، وهما يعززان الدلالة التي جاء بها العنوان فمواسم الكرز، توحي بجمال، ونضج واكتمال، ومن ثم جني وقطاف، وكل هذه تنقل في المغامرة العشقية إلى لذة جنسية، ثم يكمل الشاعر عناصر القص في المشهد، فيقول:(١)

// فقلت لهنّ: جئت أنا وحيداً لأطفئ جمرة تكوي عروقي
بلا خجل أشرت إلى فتاة تطلّ بوجهها شمس الشروق
تضاحك سنها وهفت سريعاً كما يهفو الرفيق إلى الرفيق//

فالصور التقليدية للخطاب العشقي في النص تلفّ النص، فيفتتح المقطع بالإجابة عن سؤال السائلة عن الصديق، ثم تُوضّح تفرد العاشق/ الشاعر بالمشهد منفرداً، وهنا يمتزج الجنس الداعر المتمثل بعبارات (بلا خجل، هفت سريعاً) بالجنس الرومانسي، فالفتاة تطل بوجهها شمس الشروق، على طريقة الحبيبات القديمات في التراث العربي، ثم المعشوق هنا لايُردّ وهو مطلوب، لا ممانعة لرغباته، ثم يحضر المشهد الجنسي:(٢)

// وطرنا دون أجنحة نغني على موج من الغزل الرقيق
وهمنا نحن الاثنين اشتياقاً غريقاً راح يبحث عن غريق

(١) الأعمال الشعرية: ١١٣

(٢) الأعمال الشعرية: ١١٤

قطفت قطفت ما وسعت شفاهي مــن الثغــر الموشّــى بــالعقيق
مواســمنا مــن الكــرز المنــدى تقول هي اقتطف وأقول ذوقي//

وهذ المقطع تفسير للعنوان (مواسم الكرز)، فموسم الكرز مقترن بشفاه المرأة المشاركة في الفعل الجنسي، من هنا فالإلحاح في تكرار فعل القطف، هو إمعان في اللذة المتحققة من ذاك الكرز، وربما كانت مفردة الكرز والسياق الذي وردت فيه هي التجديد اللغوي الوحيد في هذا النص على قصة العشق/ الجنسية المعروفة في تراثنا الشعري، ثم يختم المشهد عذول مألوف هو الصباح:(١)

// ولمــا لاح وجــه الــصبح حلــواً توادعنـــا.. وكـــل فـــي طريـــق//

وقد أشرنا إلى هذه النهاية التي جمعت الشاعر بأسلافه القدماء في مقدمة هذه الفقرة.

٢- غوايات العاشق:

يحضر هنا صوت العاشق، وصوت العشيقة، وإغواءات الفعل الجنسي، كما نلحظ في قصيدة (تلك الليلة)، فالعنوان يوحي بزمن مضى، ومغامرة عشقية ماجنة، وفعل جنسي متحقق، من هنا يكون التداعي هو لحظة الكتابة القائمة على تصوير المشهد، يفتتح الشاعر نصه بتبرير طفولي يلقي اللوم على العيون:(٢)

// ألست بعينيك أشعلت فيّ الشرارة
وبالأمسيات الخضيلات
داعبت أمواج عشقي
أزحت عن النافرين الصبيين
تلك الستاره//

---

(١) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها
(٢) الأعمال الشعرية: ٢٠

يستحضر الشاعر بعد ذلك خطاب العتاب، خطاب المرأة وهو تال للحظة الجنسية، يُتّخذ ذريعة لوصف المشهد الجنسي:[١]

// تقولين:

إني أضفت لتلك الجراح نزيفاً

وللعصف في الأضلع اللاهبات دمارا

وقد أنشبتْ شهوتي في رحابك ناراً

وصار التوقد وشماً

تضرجت بالحسن حتى التوحد

ما شمت نفسي نبياً بغير هواك

تداخلت فيك كبحر بطوفانه

توغلت بالنعميات الظميئات

حتى استباح اللظى كبرياء التوقد

والعشق صار مناره//

ثم يحضر مشهد الغوايات المحرضة على المغامرة العشقية الجنسية، عبر كشف أسراره المغلقة، وتحولاته الجمالية، يقول:[٢]

// تفحّ المواعيد:

لا تستحي، هلمّي

وخلي شحوبك يندى

يسلّم للوهج في أضلعي الآبقات انهياره

(١) الأعمال الشعرية: ٢٠ – ٢١

(٢) الأعمال الشعرية: ٢١ – ٢٢

ستحكي الأزاهير يوماً:
بأنّ الجنان بدنياك
صارت جحيماً
وتحكين أنت:
بأن العصور من الحزن
في خصرك الأسمر الناحل
اختصرتها البروق
ورشت على قاحل الروح إيناعها
وأنك لا ترتجين لماض حزين رجوعاً
سيورق فيك خريف
وكل مهان سيرفع رأسه
هلمي
وخلي شحوبك يندى
ويغرف من دفقات الضياء بصدري نهارهْ //

يفتتح الشاعر المقطع بالاستعارة اللطيفة، تفح المواعيد، وفي هذه إشارة جنسية صاخبة، فالأفعى رمز جنسي بامتياز، واستعارة الفحيح للموعد، هو إضفاء جنسي عالي التوتر على ذاك الموعد، ثم تحضر أفعال الإغواء والتحريض على الفعل الجنسي ممثلة بالأفعال الطلبية المكررة (لا تستحي، هلمي، خلي) مصحوبة بأفعال تزيينية لذاك الطلب (ستحكي الأزاهير، سيورق فيك خريف، ...) فهي عناصر تجميل وتحسين للإغواء الجنسي، فعصور الحزن ستختصرها البروق، ووالروح القاحلة المجدبة، ستينع، ويتحوّل الجسد من خريفه إلى ربيعه، والشحوب سيندى، وسيوزع صباحه على جسد الشاعر، كل ذلك إمعان في الإغواء، في سبيل الوصول إلى تلك الليلة التي جسدها عنوان القصيدة، وما استخدام اسم الإشارة الدال على البعيد في العنوان، إلا دلالة على تمجيد تلك الليلة والاحتفاء بلذتها القابعة في المخيلة.

٣- خطاب المذكر/ وله العاشقة وطيف الخيال:

يتبادل العشاق الأدوار، فيمسي المذكّر مطلوباً، وتنتقل حالة الوجد والهيام وعذابات العشق إلى المؤنث بوصفه عاشقاً، وهذا النمط موجود في التراث العربي لاسيما عند عمر بن أبي ربيعة، الذي يعدّ من مؤسسي هذا الاتجاه في الشعر العربي.

يحضر هنا صوت المؤنث في خطابه للمذكّر، كما نلحظ في (قصيدة ولو مرت يداكَ) العنوان قائم على تمن وكل تمن هو حلم لا يُرجى تحققه إلا في الحلم، نتيجة تمنّع المعشوق هذا يدخلنا في عذابات العاشقة، وسادية المعشوق:[١]

// لأنك لحظة العشق الجميل

وذاكرة المواسم والفصول

لأنك دائماً تحيا بصدري

هموم الغيم في بال النخيل

وليس لديك من وقت وإني

لأرضى من حديثك بالقليل//

فالخطاب هنا تبريري، لما سيأتي بعده، فاللحظة العشقية هنا، هي لحظة في الذاكرة غير متحققة في الواقع، يكتسب المعشوق فيها قيمته من حضوره الجمالي المسيطر على ذاكرة الذات العاشقة، والسيطرة هنا تعني التملّك الذي لا تستطيع العاشقة الإفلات منه، فيكتسب المعشوق سيطرة زمانية متمثلة في الحياة الدائمة، من هنا فقليله يكفي، وهذا يذكّر بقول الشاعر التراثي:

قليـــل منـــك يكفينـــي، ولكـــن قليلـــك لا يقـــال لـــه قليـــل

---

(١) الأعمال الشعرية: ٥٤

ومادام اللقاء غير متحقق في الواقع، ومادام المعشوق يتمتع بكل تلك الصفات الآسرة للذات العاشقة، من هنا يكون اللجوء إلى الطيف والخيال:[١]

// أحاول أن أراك ولو خيالاً
بذاكرة الزمان المستحيل
أتمنعني بأن أشتاق حسبي
بأن أبقى أسيرُ بلا وصول
أنا الصوت الذي يزداد عمقاً
ليوقظ ما تبقى من طلول
افتش عنك بين دمي وقلبي
ويأخذني إلى تعبي دليلي
وأرتقب الثواني علّ سحراً
يمرّ كشهقة الوتر القتيل
يجددني انتظارك هل تراني
ربيعاً لا يمرّ على الحقول؟
تجيء ولا تجيء لديك أبقى
وأفنى في الترقب والذهول//

فتحقق اللقاء في الخيال هو محاولة من الذات العاشقة التعويض عن غيابه واقعاً، ومادام الشاعر استخدم الفعل (أحاول) فهذا يعني أنّ اللقاء قد يكتب له النجاح وقد يُكتب له الفشل، ومبرّر ذلك أن المعشوق متمنّع واقعاً وحلماً، من هنا يحضر الشوق كجزئية مهمة في فضاء الخطاب العشقي، ويصبح رضى المعشوق أمراً مقبولاً في أعراف هذا الخطاب، بل إن الأسر محبب فيه أيضاً مادامت وسائل

(١) الأعمال الشعرية: ٥٥- ٥٦

الوصال مقطوعة، ومادام المعشوق بات جزءاً من الدم والقلب، ومن هنا تبقى اللذة في عزاء جميل للعشاق دوماً، يتمثّل بالانتظار، وما يحققه من لذة، فانتظار المحبوب وترقّب وصوله، وإن لم يكن متحققاً واقعاً، هو الأمل التعويضي الوحيد الذي تحتفي به العاشقة برصد احتمالات الحضور الكثيرة.

٤- الموعد والذكريات/ لذة العودة إلى المعشوق:

الاحتفاء بالموعد وباللقاء جزء مهم من الخطاب العشقي وهو دوماً عند توفيق أحمد مقترن بالخوف من الفراق، يقول:[١]

// لحظة الوعد يا حبيبة أخشى
بعد حين من لحظة الافتراق
ما لنا والزمان نهرب منه
وهو للعمر مسرف في التلاقي
داعبي حلمي الجميل وكوني
في جحيمي مجامر الاحتراق//

على الرغم من الضعف البنائي في البيت الثاني، إلا أن الشاعر استطاع أن ينقل لنا بدقة تلك المشاعر القلقة دوماً عند المحب ولا سيما عندما يدخل التفكير بالفراق، متصاحباً مع لحظة التلاقي.

ويحتفي الخطاب العشقي عند توفيق أحمد بالذكريات، كما نلحظ في قصيدة العرزال التي يقول فيها:[٢]

// أو تـــذكرين ويـــذكر العـــرزال   أيــــام رفّ مــــع الربيــــع غــــزال
عينــاك أم لـون الربيـع أم المـدى   أم رفّ عـــصفور ولـــوّح شــــال
أو تـذكرين وقـد مشى مـن حولنـا   سرب الحمـام وللغصون ظـلال //

(١) الأعمال الشعرية: ٢٨ – ٢٩

(٢) الأعمال الشعرية: ٧٥

فالمشهد العشقي قائم على التذكر، للمكان (العرزال) وهي لفظة تحمل ظلالاً رومانسية، ثم تحضر مكونات المشهد الغزال والربيع والشال والحمام والغصون، فالشاعر يستحضر كل ما يضفي على المشهد حميمية وجمالية رومانسية كي تشارك في تجميل المشهد الحسي للجنون المتحقق من وصل الحبيبة.

أما لذّة العودة إلى المعشوق والاحتفاء به، فنلحظها في نص (العودة)، إذ يقدم لنا في مطلع القصيدة صورة للاحتفاء الجمالي بحضور المعشوقة:(١)

// مـــرّت فـــلا جِـــنّ ولا إنـــس	**أهــي الحبيبــة أم هــي الــشمس؟**
وتظلّلــت منهــا ضــفاف غــدي	**ومحـــت كتابـــاً خطـــه الأمـــس**
يــا حبّهــا الحــاني علــى وجعـي	**أواه كـــم يـــدمي وكـــم يأســـو**
لـــم أدر حـــين عـــشقت فتنتهـــا	**هـــل قلبهـــا ســـيحنّ أم يقـــسو؟**
وشـــذى هواهـــا اجتـــاح أوردتـــي	**واحتلنـــــي وتحكّـــــم الحـــــبس//**

فالشاعر يبدأ بتساؤل العارف، ليداخل معنى الحبيبة بالمجاز، وهذا يذكرنا بالصيغة الشعبية للعبارة الترحيبية لمن نحب (وجهك أم وجه القمر) في تداخل مجازي ينمّ عن احتفاء وحب، من هنا فالحبيبة شمس تظلل العمر معبراً عنه بضفاف الغد، فوجودها مجمّل للزمان المستقبل إذا حضرت فيه، لكن الشاعر لا يتخلى في خطابه عن الألم الجميل المُتمثل بثنائية (يدمي ويأسو) و(يحن/ يقسو)، فهو مبعث الألم وهو مبعث السعادة، ثم يتوقف الشاعر عند تحولات هذا الحضور الأنثوي، فيقول:(٢)

// اليـــوم عـــادت مثلمـــا رحلـــت	**لا يعتــــري أوصـــــافها لـــــبس**
كانـــت إذا رغبـــت تمـــدّ يـــداً	**لا الـــشيخ يهـــديها ولا القـــس**

(١) الأعمال الشعرية: ٦٨ وما بعدها

(٢) الأعمال الشعرية: ٦٩ – ٧٠

وإذا تمنــــع خـــــصر رغبتهـــا   لا الــــروم تلويـــه ولا الفـــرس

البـــؤس قبـــل نـــداك آلمنــــي   وغـــدا نـــدياً بعـــدك البـــؤس

أبعـــاد هـــذا الكـــون أربعـــة   ولأنـــت فيـــه لأربعـــي خمـــس//

إنها صورة التمنع والإقبال في مشهد الحب بعد عودتها، متمثلة بصورة الرغبة الجامحة التي لا يقف أحد في طريقها، والتمنع الذي لا ينتصر عليه أحد، في استفادة رائعة من الصراع التاريخي بين الروم والفرس لتوظيفه على أرض معركة جديدة ؟

٥- أشواق العاشق:

هنا يتحول الشوق باعتباره حالة عاطفية تصيب العاشق إلى محرق مولد لدلالات النص بتفرعاتها المختلفة المرتبطة بالحبيبة، وهذا ما نلحظه في قصيدة (جلسة الشوق المغامر) التي لا يتطلب الشوق فيها غياب المعشوق، بل قد يكون حضوره واقعاً أو خيالاً هو المحرك للدلالة، من هنا تحضر دلالتا الإخصاب/ التمنع، يقول:[١]

// هي لم تكن عندي الأخيرة

لحظة احتدمت رغاب الروح

وانهدمت قلاع حيائنا

وخلعتِ عن نعماك أوهام التمنع

صرتِ منديلاً رخيّاً شاسع اللذات

أخصب من نداه الأنثوي

جفاف أروقة المكان//

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٦٦

فللإخصاب صفة ملاصقة لمكان العشق الشاسع المسافات، والاتساع هنا معنوي كامتلاك قلب العاشق للكون، تضاف إليه قدرات تحويلية تتمثل بتحويل ذاك المكان من حالة الجفاف إلى حالة الخصوبة، فالدلالة الجنسية في النص تشكل منطلقاً لتلوينه جمالياً عبر الانزياحات المجازية، وسيعزز الشاعر من تلك الخصوبة الدلالية وقدراتها الانتشارية عندما يقول:(١)

// هي جلسة للشوق سافر صوب
شرفتها يباس أصابعي
ليشيع في الأعماق لألاء الهوى
ويضيء مملكة الغرام
تضيف برهتها القصية في احتراق
الجمر
والجسد اللعوب//

فالقدرات التحويلية الانتشارية متمثلة في الألفاظ / يباس، يشيع، يضيء، تضيف،/ فاليباس يسافر إلى الندى/ المؤنث المتمثل في ضمير الغائب في لفظة (شرفتها) وهذا سينشر في الأعماق نشوة الحب، كما سيكون مبعثاً للنور والتوهج الجسدي والروحي الذي سينتهي بموقف حلمي درامي متمثّل بقوله:(٢)

// آه ما أقسى احتباس الشوق في وجع
المكان
في ذلك الحلم القصي
أرمي صباباتي

(١) الأعمال الشعرية: ١٦٦- ١٦٧

(٢) الأعمال الشعرية: ١٦٧

يكسّرني فلا أصحو

وأصحو حينما تغفو الدنان//

فتحضر ثنائية الشوق المرافق للمكان الحاضن للعشق، وتحضر الثنائية الطريفة، صحو الشاعر في مقابل إغفاءة الدنان التي لن تغفو أصلاً.

٦- أسفار العاشق :

في أسفار العاشق في المغامرة العشقية يحضر الحوار مع المحبوبة ويحضر مفهوم الرحلة، ولكنها رحلة من نمط خاص فائدة الشاعر من هذه الأسفار جمالية بخلاف عرف فوائد السفر الاجتماعية، فالشاعر هنا مسافر للبحث في نشوة بصحبة الحبيبة، ومسافر للبحث عن لغز المعنى الذي لا يكتشفه إلا الشعراء، ففي السياق الأول يقول الشاعر:(١)

// قالت:

خذني في مشوارك

نمضي عصفورين إلى حقل الدراق

رغم كثافة ما أنجزنا في الأيام الأولى

يبقى في جعبتنا الأحلى

يبقى أن نسترسل مثل جدائل غانية

أتعبها الحسن

ويبقى أن نتزنّر باللهفة

مثل الرؤية في العينين تزنّرها

الأحداق//

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٥٦

فالبحث هنا جمالي، تأتي صورة الاسترسال الذي يشخّص جدائل الغانية في امتداده وجماله، وتأتي اللهفة مشخصة لتحيط وترعى العاشقين، في تشبيه يوازي بينها وبين ملازمة الرؤيا للأحداق، لكن الذات الشاعرة لا تكتفي من الغنيمة بالإياب، وإنما تستطرد مازجة الحلمي بالواقعي، الحلمي المتمثل في البحث عن لغز المعنى، ذلك البحث الذي لا ينتهي، والواقع المتمثل بمسلمة في الواقع يعبر عنها المثل الشعبي الذي استثمره الشاعر والمتمثل بعلاقة المرأة السيئة مع مواثيق الحب، ويستثني الشاعر من رحم ربه، ليقول:(١)

// لا خوف على من يحمل في خافقه

الدنيا

مكتشفاً لغز الآفاق

فالأجمل في أسفار العاشق

أن يتبنى في رحلة نشوته

أمطار الوصل وأوجاع الإخفاق

لا توجد في الدنيا امرأة

-إلا ما يندر-

يحكمها ميثاق//

من هنا لا غرابة، أن تبقى الحكمة الشعرية ضالة الشاعر، تحكم أسفاره العشقية والجمالية، التي تقوم قاعدتها على طرفين جماليين، يتمثلان ب (أمطار الحلم) الممثلة للوصول والنجاح في التجربة العشقية، و(أوجاع الخيبة) الممثلة للخيبة وما يصاحبها من آلام، فالحل الشعري معزّ للشاعر، والحل الحلمي موكل بالكلمات صانعة الأحلام.

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٥٦ – ١٥٧

ثانياً: الفعل السردي في خطاب العشق

إن السردية تتحكم في كل خطاب مهما كان نوعه[1]، ولا يقتصر وجودها على الأجناس الأدبية فقط، وهي تخضع في كل جنس أدبي، وفي كل فن للقوانين البنيوية لذلك الجنس أو الفن. ويبدو أن وجودها في أجناس أدبية بعينها، هو وجود متحرك متغير يخضع للتطور والتغيير.

والسرد صيغة رافقت القصيدة الغنائية منذ أقدم العصور، وقد أشار كل من أفلاطون وأرسطو إلى أن هذه الصيغة ليست وقفاً على الملحمي والقصصي، بل تشمل الجنس الغنائي، فأفلاطون يشير وهو بصدد الحديث عن طرائق المحاكاة الثلاث إلى نمط من السرد يدعوه بـ "السرد البسيط" ويمثل له بخمريات "باخس"[2]، وأرسطو يشير إلى الأناشيد البطولية والهجائية كجنس سردي تحول إلى "الإيحائي"[3].

إن نظرة في شعرنا العربي، قديمه وحديثه تؤكد العناية بالجانب السردي، وحسبنا أن نشير إلى أن معلقة امرئ القيس المؤلفة من قرابة ثمانين بيتاً. هيمن فيها السرد والحوار، على ما يقرب من أربعين بيتاً. بينما يتسيد الوصف نصفها الآخر، وبدقة سبعة وثلاثين بيتاً، ويجتمع السرد مع الوصف ليكونا صوراً سردية، في الأبيات الثلاثة الباقية منها[4]. من هنا يمكن القول: إن "أكثر

---

(١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء– المغرب ١٩٨٥، ص١٣٠. وقد أفدنا هنا من كتاب :قراءات في الأدب والنقد، د شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩، ٣٣ وما بعدها. وقد كان من مصادر هذه الفقرة.

(٢) انظر: جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، دار الأندلس، بيروت، د.ت. ص١٤٣.

(٣) انظر: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ترجمة د.شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص٣٨.

(٤) انظر: المعلقات السبع – الزوزني: مطبعة الجمالية الحديثة د.ت. ص٤–٤٤.

المعلقات والقصائد الجاهلية لا تخلو من حادثة يقصها الشاعر ولكنها لا تستقطب حدثاً واحداً نامياً بصراع وحبكة وحوار"[١]. إن استخدام صيغة السرد في الشعر العربي القديم، كقصيدة "الأعشى" في الإشادة بوفاء "السموأل" والحوار المسرود في عديد من قصائد لاسيما قصائد "حاتم الطائي"، وغيره من الشعراء الجاهليين، ومن تلاهم، دفع بعض الباحثين إلى القول بوجود الملحمي في الشعر العربي القديم[٢]، كما دفع البعض الآخر إلى معارضة الغنائية بـ"الفروسية" التي وجدوها في بعض المطولات في هذا الشعر ليخلصوا إلى القول بوجود "الحبك"[٣] في الشعر الجاهلي، ويعود هذا الرأي في جذوره إلى "البستاني" الذي ترجم إلياذة هوميروس، والذي أكد في تقديمه لها أن الشعر العربي القديم عرف الشعر القصصي.

إن بحث الشاعر العربي المعاصر عن وسائل وأدوات تعبيرية جديدة كان من المعالم المهمة التي دفعت الشعر العربي إلى طريق الحداثة، إذ جعلته يلتقي بمحاولات التجديد في الشعر العالمي، هذه المحاولات التي "اقترنت غالباً بنمو العناصر الدرامية والملحمية والحكائية داخل القصيدة الجديدة إلى جانب العناصر.. الأخرى"[٤]. وربما كان أخطر ما تلقاه الشاعر العربي الحديث من هذه المؤثرات الوافدة مقولة "اليوت" عن "المعادل الموضوعي" فضلاً عن شعره،

---

(١) الأصول الدرامية في الشعر العربي، د.جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٢، ص٦٦ وانظر: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، د.مصطفى عبد اللطيف جياووك دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٧٧، ص٢٨٥.

(٢) انظر: لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، د.نوري حمودي القيسي، الموسوعة الصغيرة ٧١، ص٦.

(٣) انظر: البناء القصصي في القصيدة الجاهلية، د.محمود عبد اللّه الجادر، م الأقلام ع٣، سنة ١٩٨١، ص٥.

(٤) معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية للطباعة – بغداد ١٩٧٥، ص٢٩٢.

إذ لم يعد الشاعر يسوق فكرته أو يعبر عن عاطفة بصورة مباشرة كما هو الأمر في شعرنا القديم، بل صار يلجأ لنقل انفعالاته إلى عقل القارئ، إلى وسيط هو "مجموعة من الموضوعات، موقف، سلسلة من الأحداث"(١)، ثم كان اكتشاف الشاعر العربي المحدث في منتصف الخمسينات "للأسطورة" بعد ترجمة أجزاء من كتاب جيمس فريزر "الغصن الذهبي" إلى العربية على يد جبرا إبراهيم جبرا، واكتشافه لأساطير المنطقة بفعل ما أحدثته هذه الترجمة، ثم تعرفه – أي الشاعر العربي الحديث– على تقنيات جديدة في القصيدة الحديثة، كالمونولوج الدرامي أو القناع، والمرايا، كل تلك التقنيات والوسائل التعبيرية الجدية، دفعت الشاعر المحدث إلى استخدام السرد في القصيدة الغنائية، ذلك أن معالجة الأسطورة كقصيدة، والمونولوجي الدرامي الذي من خصائصه أن يروي الشاعر بصوته أو بصوت قناعه قصة –تروى بالفعل الماضي وتقدم الحدث بالفعل المضارع وبأسلوب وزمن دراميين(٢)، وكأن الحوار وأسلوب المرايا الذي من شأنه غالباً اختلاق شخصية وهمية يتحدث عنها الشاعر أو تتحدث عن نفسها، كل ذلك دفع بالقصيدة الحديثة إلى طريق السرد والخطاب القصصي، ولم يعد السرد يقتصر على بعض مقاطع القصيدة، بل أصبح الصيغة المهيمنة على القصيدة، في قصائد شهيرة مثل "أغنية في شهر آب" لبدر شاكر السياب، و"أغنية من فينّا" لصلاح عبد الصبور، وعلى كثير من قصائد الأجيال التالية لجيل رواد حركة الحداثة.

وإذا ما تناولنا الفعل السردي في نص توفيق أحمد، نجد أنه استفاد من تلك التقنيات، وحاول توظيفها في نصه الشعري، وهنا يمكن أن نلمح سمات النص السردي عنده من خلال نص (نشيد لم يكتمل) ويعد هذا النص من أطول

---

(١) النقد الأدبي تأريخ موجز، النقد الحديث، ويليام. ك. ويمزات وكلينث بروكس، ترجمة د.حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة دمشق ١٩٧٧، ص١٥٢.

(٢) انظر: خمسة مداخل في النقد الأدبي– مقالات معاصرة في النقد، تصنيف ويلبرس سكوت ترجمة: د.عنان غزوان وجعفر صادق الخليلي ص٢٢٩–٢٤٥.

قصائد الأعمال الشعرية التي قامت على نظام الشطرين (النمط العمودي)، والإيحاء السردي يبدأ من العنوان، فالنشيد دال على فرح وغناء وغبطة، وعدم اكتماله هو انقطاع وبتر لتلك الحالة الجمالية، فالنفس في العادة تطمح إلى اكتمال الجمال في حياتها، حلمياً كان أم واقعياً، من هنا فالنزوع الدرامي في العنوان والحالة التي اعترت الذات الساردة هي خلف قول القصيدة التي يسيطر فيه الصراع بين لحظتين زمانيتين، لحظة راهنة منكسرة، ولحظة جميلة ماضية، لتحكم العلاقات الضدية المقارنة ذاك الصراع، والنص يمثّل قصة عشقية لم تكتمل، تمسك فيه الذات الشاعر بزمام السرد وتطغى على الحوار فيه، فلا يحضر الطرف المكمل لها إلا بصيغة المخاطب، يبدأ النص بلحظة درامية غاضبة متدفقة المشاعرة، يقول في مطلع القصيدة:[١]

// مزقيهـــا الـــدفاتر الخـــضراء   وانثريهـــا مـــع الريـــاح هبـــاء

كنـتِ يومـاً مبـاهج الحـسن فيهـا   صـــرتِ فيهـــا وريقـــة ســـوداء

كنـتِ فـي كـل صـفحة كـل حـرفٍ   وملاكــــــاً وفتنـــــــة شـــــــماء

كنـــتِ حقلـــي وغلتـــي وثمـــاري   وغـــــدوت البيــــادر الجـــرداء

عــشتُ عمــراً موشّــحاً بــشقائي   وســـعيداً، وخنـــتِ أنـــتِ الـــشقاءَ

لـستُ أنـسى ورغـم تجـريح روحـي   فـــي العـــشيات وردة حمـــراء

كـــم نــــداء أرســـلته لـــوداد   واقتـراب وكـم رفـضت النـداء //

فالفعل (مزقيها) هو ردة فعل لشيء سابق لم يفسره النص، وبالتالي اعتمد النص في افتتاحه على ما يُسمى في القص بتقنية القطع، فثمة أحداث جرت قبل هذا الفعل جعلته نتيجتها، وهو فعل صاخب دال على لحظة تمزق داخلي وردة فعل عليه، من هنا فالبداية والمطلع في النص هي بداية طلبية، قائمة على

(١) الأعمال الشعرية: ١٨٩ – ١٩٠

فعل الأمر (مزقيها، انثريها) وهذا ما يعني أن السرد يبدأ من ذروته العاطفية والانفعالية الحادة، ثم يأتي السارد بفعل السرد الأثير (الفعل الماضي) الذي سيفسر سر تلك اللحظة الانفعالية، هذا الفعل الذي سيتكرر ما يقارب سبعاً وأربعين مرة، وهذا ما يجعله بؤرة انطلاق الدلالة زمانياً، فهو المعبر عن لحظة زمانية ماضية آفلة مثلت فيه المخاطبة زماناً جميلاً مونعاً متّسماً بالاخضرار، من هنا تحضر الدلالة التحولية لزمان الخطاب، فالمخاطبة كانت دالة على كل ما هو جميل (مباهج الحسن) ثم تحولت إلى (وردة سوداء) وهذا ما عبر عنه تناوب الفعل (كنتِ) في أول الشطر الأول مع الفعل (غدوت، صرتِ) مع بداية الشطر الثاني، وهنا نشير إلى سيطرة فعل الحكي التقليدي على النص ممثلاً ب(كان) بمشتقاتها وما يلحق بها من أفعال، فقد تكررت (كان) ثلاث عشرة مرة، والأفعال الناسخة الأخرى تكررت ست مرات، وباجتماعها مع صيغة الفعل الماضي، جعلت من اللحظة الماضية مسيطرة على النص تولّد النزوع الدرامي من صراعها مع الزمان الحاضر.

ومن هنا فإن من سمات هذا النص الذي وظف السرد، ابتعاده عن القصدية أي إن الشاعر ترك العنان منفلتاً لمشاعره وأفكاره كي تتسامى في فتح مغاليق موضوعه دون توجيه وقصد، نعم هو بلاشك يتجه لتناول اللحظة العاطفية إلا أن هذه الفكرة غير محددة بإطار مقنن إنما الذي يحددها هو تدفق المشاعر:[(١)]

// إنهـا شـيمتي لكـل أليـف — أن أذّري روحـي لـه أشـلاء
لـم أُقَـدّر لفـيض عـز شـبابي — أن سيُمـسي تـرهّلاً وخـواء
فـي لياليـك مـل قلبـي اكتئابـاً — وجراحـاً وحرقـة ودمـاء
كـم تبـدّلتِ: مـارداً وملاكـاً — كـم تغيـرتِ: خيبـةً ورجـاء
أي فعـل ولـو قبلنـاه قـسراً — سـوف يلقـى تأففـاً وازدراء
محنـة المـرء أن يـصاب بعقـل — لا يـرى الكـون فـسحة وفـضاء
كيف نعطي الأشياء ما ليس فيها — ونـسمي بغيرهـا الأسـماء //

(١) الأعمال الشعرية: ١٩٠

لقد اختفى ذلك البناء العتيد لقصيدة السرد المتمثل ب(المقدمة، التنامي، الحل)، بل اكتفى الشاعر باعتماد مبدأ الانتشار الدلالي، القائم على إضفاء مشاعره وموقفه على كل جزئيات الماضي زماناً ومكاناً، من هنا برز سوء التقدير العاطفي القائم على عطاء العاشق اللامحدود، ليقابل بجفاء وإنكار لا محدود أيضاً من المخاطبة/ المرأة، فتأتي محنة العاشق، من تبدل القيم، وتغيرها واختلاف المعايير التي تقلب التسميات، بطريقة متناقضة مع جوهرها.

وتبرز في النص تقنية أخرى من التقنيات الحوارية في قصيدة السرد عند توفيق أحمد، تعزز من دراميته، إنها تقنية (الاسترجاع) أو يسميه النقاد ب (الفلاش باك) تماشياً مع نظرية تداخل الأجناس الأدبية، و"الاسترجاع الصوري "أو ال "Flash Back" هي تقنية قائمة على أساس استرجاع الزمن الماضي الذي تكون صوره غير مرئية بشكل متسلسل ومنطقي، فيكون هذا الاسترجاع عشوائياً معتمداً على التداعي الذي يتم بوساطة الذاكرة غير المرتبطة بزمان أو مكان.وقد استطاع الشاعر توفيق أحمد أن يوظف هذه الوسيلة البنائية القائمة على الزمن الماضي واسترجاعه القائم على التحولات التي تظهرها الثنائية المتضادة، يقول:(١)

// سنوات عشر شربنا أساها ... كنتِ ليلاً فيها وكنتُ الضياء
سنوات عشر وكنت ربيعاً ... في تفاصيلها وكنت الشتاء
سنوات عشر وكنت دواء ... فوق أوجاعها وكنت الداء
كلّ نهر –ولو تبدّى رطيباً– ... ملّه الماء ينشر الأوباء
عشقنا كان رائعاً وجميلاً ... واستحال العشق الجميل بلاء
كم تمنيت أن تظلي حياتي ... جدولاً لا يفيض إلا هناء
وتمنيتُ أن تظلّ أمامي ... كل يوم حمامة بيضاء
والأماني تستحيل جحيماً ... حين تلقى الأعباء صبح مساء
جنة كنت أشتهي أن تكوني ... ثم أصبحت ناري الحمراء //

---
(١) الأعمال الشعرية: ١٩٢ – ١٩٣

تأتي الثنائيات الضدية في المقطع السابق لتعبر عن الصراعات الداخلية في الذات الشاعرة، إنها صراعات جعلته يكرر الفعل (كنت) بطريقة غير منضبطة فنياً، تعبر عن الانفعال العاطفي الصاخب، الذي عززه التضاد الممثل في الثنائيات:

المخاطبة/ المرأة # السارد/ الذات الشاعرة

الليل # الضياء

الشتاء # الربيع

الداء # الدواء

الأوباء # النهر الرطيب

العشق البلاء # العشق الرائع

جهنم الحمراء# الجنة

فالمتضادات التي خلقت صراعاً داخلياً في الذات الشاعرة، قد ولدت صراعاً على مستوى النص طرفاه: المخاطبة/ المعشوقة عبر حقل دلالي سلبي (الليل، الشتاء، الداء، الأوباء، العشق البلاء، جهنم الحمراء)، والذات الشاعرة معبر عنها بحقل دلالي إيجابي قائم على التقابل والتضاد مع الحقل الدلالي السابق ممثل ب (الضياء، الربيع، الدواء، النهر الرطيب، العشق الرائع، الجنة) وهذا الصراع دال على المعاناة في العلاقة العشقية- إن جازت تسميتها بذلك- يتخللها تداخل الماضي مع الحاضر في حوارية سردية مفعمة بالتضاد الروحي بين زمن كان مُشتهى ومُتمنى وزمن ضاغط، (كم تمنيت/ الحياة جدول، تمنيت المخاطبة/ حمامة بيضاء) إنها لحظة التمني غير المتحقق لحياة أفضل، الواقع فرض غيرها.

ويرافق (الفلاش باك) ويكاد يكون صنوه (الحوار الداخلي) الذي هو تقنية مهمة من تقنيات الزمن الحوارية الفرق بين الحوار الداخلي والفلاش باك فرق زمني محض إذ إن كليهما استذكار منغلق، وهما يرتبطان بالتأمل والحلمية والصراع النفسي الداخلي أما اختلافهما الزمني فإن (الفلاش باك تداعيات

مختصة بالماضي تقلب صفحات كتابه وما فيها من تفاصيل وحوادث أما الحوار الداخلي فهو متشظي الزمن ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، هو عبارة عن تأمل صامت، حوار مع الذات، في شأن يستحق التداول والقاء الأسئلة والبحث عن إجابات وافية عنها، إنه تداعيات ذهنية نقاشية قد تكون تأملية هادئة أو حادة منفعلة، انعكاس لحالة يستدعي تفردها مناقشتها بصمت ربما لعدم وجود سامع قريب أو لكونها أحد الأسرار الذي لا يمكن انتهاكه ومن هنا فإن الحوار الداخلي فرع من فروع الحوار ولقد وظف الشاعر هذه التقنية الحوارية في بناء نصه، محاولاً مزجها بالأسلوب الحكمي (من الحكمة والمثل)، يقول:[١]

// فـــارحمي نفـــسك الجريحـــة	**جـــاوز الاحتجـــاج والـــضوضاء**
كبريـــائي أعـــزّ منـــك ومـــاذا	**أبتغـــي حـــين أخـــسر الكبريـــاء**
فـاذهبي واذهبـي سـأزرع وحـدي	**فـي غـدي جنـة وأعلـي البنـاء**
يـــستحق الحمقـــى ازدراء ونفيـــاً	**لـو علـى الـدهر نُـصّبوا امـراء**
وأُفَـــدّي القلـــب النبيـــل ويـــاكم	**يـــستحق القلـــب النبيـــل الفـــداء**
قد مللت الصحراء شوكاً ورملاً	**وســـأغني بعـــشبي الـــصحراء**
كلمـا اختـال فـي طريقـي ذمـيم	**مطمحـــــي زاد عـــزّة وعـــــلاء**
إنـــه العمـــر مـــالح ومريـــر	**كـــل يـــوم ينـــز رعبـــاً وداء//**

فانفعالات الشاعر تميل إلى الفتور، والانضباط بعد صخب البدايات، فالحكمة تحتاج إلى هدوء عاطفي ونشاط عقلي يحاكم بدقة ما جرى، من هنا يأتي التسليم بأن الماضي قد ولّى وانقضى، ولا بد من البحث عن واقع آخر يلونه الشاعر بألوانه الخاصة التي تزيل شحوب الماضي.

ولا بد من الإشارة إلى ظاهرة التكرار في نص الشاعر توفيق أحمد، فقد كانت عنصراً فاعلاً من عناصر السرد، فهو تقنية لها امكانات تتيح مجالات متعددة للتحرك وتهيء مساحات يتمدد فيها السرد ليعطي انثيالات بوح غير

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٩٤ – ١٩٥

محدودة .وفيه امكانات استرسال وتوضيح واجلاء لكثير من المعضلات والتفصيلات التي تتشابك في جسد القصيدة السردية وهو ما لاحظناه في تكرار الفعل الماضي، وتكرار الفعل كنتِ، وتكرار بعض العبارات (سنوات عشر) وتكرار بعض الصيغ كالصيغة الطلبية القائمة على فعل الأمر...

فالتكرار في النص الشعري السردي الحديث لم يعد تكراراً يهدف إلى غاية تنحصر في إمكانيات الإطالة وتمطيط السرد، وإنما أصبح جزءاً حيوياً من النص السردي من خلال البوح النفسي الهائل الذي يختزنه، لتظهر من خلاله تفاصيل ليس مهمتها الحشو والإطالة، وإنما الإبانة والكشف مهمتها كل هذه المعطيات المتعددة للزمن نجدها في القصيدة السردية عند توفيق أحمد فالزمن يصبح موحشاً ومتوقفاً إذا ما ارتبط ارتباطاً عضوياً بالفكرة العامة للنص التي تدل على ذات التوجه السكوني للدلالة.

بقي أن نشير إلى أن نهاية القصيدة السردية كانت تقليدية فانتهاء العلاقة في النص يعادلها انتهاء قصصي لها في الواقع، يقول:[١]

// وقصيدي هذا وثيقة هجر   لا تحابي محاكماً أو قضاء

أوشك الآن أن أنام هنيئاً   حيث هذا النشيد ينهي اللقاء

هي بعض الآلام عندي وأبقى   باحترام أفضّل الانكفاء//

إنها نهاية المغامرة للنشيد الذي لم يكتمل، نشيد العلاقة الضائعة التي لم يكتب لها البقاء فكانت القصيدة معادلا موضوعياً لها، من هنا كانت نهايتها هي إعلان لنهاية نشيد لم يكتمل، من هنا تتضارب العواطف بين النوم الهادئ الدال على سكينة، والنفس التي تميل إلى الانكفاء، بكل ما يوحيه من انكسار بقساوة الموقف.

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٩٥

الفصل الثالث

ضفاف المعشوقين

(شـــعريـــة الأســـماء)

في هذا الخطاب نتوقف عند قصائد موجهة لأشخاص، كانوا المولّد والمحرّض على كتابة النص الشعري، وقد تنوع حضور الأسماء في شعر توفيق أحمد، وهذا الحضور يدور في فلك المدارات الآتية:

١- على ضفاف الشخصية التاريخية:

هنا يتعامل الشاعر مع أسماء لها صداها في الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، كما يحاول أن يتناول المضمون الذي تحمله هذه الشخصية داخل خطابنا العربي المعاصر ملفوفاً بطاقة وجدانية وإيديولوجية.

لا شكّ أن التعامل مع هذه الأسماء من موروثنا يستلزم وعياً حقيقياً بالقيمة التاريخية والإنسانية لتلك الشخصيات.

وسأتوقف عند نموذجين شعريين احتفى الشاعر بهما، النموذج الأول منهما احتفى به بشخصية معاصرة هي شخصية المجاهد صالح العلي، والنموذج الثاني احتفى الشاعر به بشخصية تراثية هي شخصية المعري.

في النص المعنون " المجاهد صالح العلي" يميل الاحتفاء إلى التأبين والرثاء، وهنا يحضر توصيف قدامة بن جعفر لهذا النمط الشعري بقوله:

" إنه ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل: كان وتولى وقضى نحبه وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به في حياته، وقد يفعل في التأبين شيء ينفصل به لفظه عن لفظ المدح بغير كان وما جرى مجراها،..."(١) والشاعر توفيق أحمد كان مخلصاً إلى درجة كبيرة لهذه المقولة، لكنه حاول أن يمازج بين جزالة اللغة التراثية والمعاني المعاصرة من هنا نقرأ في مطلع القصيدة :(٢)

// على الخيل المُطَهّمة العِراب ... أطوف وفي دمي وهج الشباب

كأنّ حمامتين على جبيني ... تأرجحتا عل كتف السحاب

أبا الشعر اكتشفت إليك دربي ... وأنت أميره في كل باب

أجذع السنديان بأي وجه ... أجيء وأنت ذاكرة العباب//

فالشاعر يمزج التراثي الجزل كما نلحظ في ألفاظ (المطهمة العراب) فالمطهمة الجهيرة الجمال، والعراب العربية التي ليس فيها عرق هجين، مع اللغة المعاصرة (صورة الحمام على الكتف) المعبر عنها بلغة سلسة واضحة، والحق أن هذا التمازج يتناسب مع الخطابة المنبرية التي تهدف إلى إثارة المتلقين، ثم تنتقل القصيدة معنوياً لمخالفة قول قدامة السابق عندما تجعل من المُؤبّن رمز حياة لا موت، أو رمزاً جمالياً يقرع أبواب القصيدة دوماً وباب المخيلة لتولد القصيدة، فالرمز حي عندما يبقى عنصر إثارة شعرياً. ثم يعود الشاعر إلى طرق المعاني التي طرقها غيره عند الاحتفاء، وربما فرضت الصياغة العمودية للقصيدة تكرار كثير من المعاني، يقول:(٣)

// ويا شيخ الجهاد وكل معنى ... سوى معناك خيط من سراب//

---

(١) نقد الشعر قدامة بن جعفر:١١٨

(٢) الأعمال الشعرية : ١١٥

(٣) الأعمال الشعرية: ١١٦

وهذه الطريقة من الخطاب متواترة جداً في النمط الكلاسيكي بدءا من شوقي وانتهاء بسليمان العيسى، وهذا الأخير كان احتفى بعمر المختار بقوله:

شيـــخ الرمـــال يهــزهن عروبـــة وعقيــدة تـــسع الوجــود وجــودا

جئـت القبـور ونحـن فـي أعماقهـا فأريتهـــا المتحـــدي الـــصنديدا

وفتحـت بـاب الخالـدين فمـن يشأ صـــنع الحيـــاة مقـــاتلا وشـــهيدا

انـزل علـى المختـار فـي شـهقاته واحمـــل بقيـــة نزعـــه تـــصعيدا

انـــزل علـــى دمـــه ســـتعرف مـــرة درب الخـلاص الأحمـر المنـشودا

ولكن الشاعر توفيق أحمد يفيد من الموروث الديني للرمز المحتفى به ليضيف إليه دلالات بثّ فيها لوعته وحرقته على شيخ المجاهدين، ذاكرا مناقبه ومعدّدا فضائله السمحه وقلبه القويّ الشديد وتمسكه بأرضه التي فداها بروحه الطاهرة (الطهر، الثواب، وإعانة الفقراء والمهمّشين)، فيقول:[(١)]

// أصالح ربما اختصرت دموعي حنـــين الثـــاكلات علـــى الغيـــاب

وحـــين تـــضيق بـــالمكلوم رؤيـــا يـــراك أمامـــه شـــرف انتـــساب

إذا الـــتمس الثـــواب فلـــم تقـــده خطـــا إلا إلـــى هـــذي القبـــاب

وقـــد يـــأتي بـــأوزار ثقـــال ويرجـــع وهـــو يرفـــل بـــالثواب//

لينتهي بالقيمة الوطنية العليا للمحتفى به، فيقول:[(٢)]

// ومن عشق التراب سما وطارت بـــه للمجـــد جامحـــة الركـــاب//

والنموذج الثاني الذي نتوقف عنده هو نموذج أبي العلاء المعري في قصيدة "قمر المعرة" وهنا نشير إلى أن التعامل مع الشخصية التراثية في النص الشعري المعاصر قد برز في صيغتين:

---

(١) الأعمال الشعرية:١١٧

(٢) الأعمال الشعرية: ١١٨

الصيغة الأولى هي ذات نزعة تسجيلية يكون الشاعر فيها مؤرخاً للحوادث أميناً لتاريخ الشخصية، فتكون المقاربة هنا أقرب إلى فن السيرة الموزونة، وأعتقد أن هذا النمط يخرج القصيدة من دائرة الشعرية، وهو نمط منذر بموت القصيدة، إذ تدخل الشاعر بلبوس المؤرخ وهذا ليس من ضروريات الشعر.

أمّا **الصيغة الثانية** فهي "مرحلة توظيف الشخصيّة التُراثية" أو "التعبير بها"؛ وهي مرحلة تختلف كليّاً عن الأولى، فقد أدركَ الشاعرُ أن دورهُ ليس فقط العودة إلى التراث بهدف نبشه وإحيائه، بل "لينطلقَ منه من جديد في مرحلة جديدة، مزوّداً بالقيم الباقية والخالدة في هذا التراث، بعد تجريدها من آنيتها وارتباطها بعصرٍ معين"(1)

والحق أن الشاعر توفيق أحمد مازج بين الصيغتين في قصيدة (قمر المعرة)، وبذلك يكون قد خفف من عبء التسجيلية الباردة على نصه، ولكنه في الوقت نفسه وظّف التاريخي لخدمة الشعري فجعله نقطة انطلاق، ومن هنا تجد المعلومات ذات المرجعية السير ذاتية (الكفيف، رهين المحبسين، جناه أبي علي، سقط الزند، اللزوميات...) ولكن الشعر يمزجها مع التقنيات الشعرية التي توظف المعلومة التاريخية لصالح الشعري، فتصبح المعلومة بؤرة توتر ومحرقاً مولّداً للشعرية، فعمى البصر عند المعري، تحول من عيب خلقي إلى حسنة جمالية تجعل من عمى البصيرة أشد وأصعب، من هنا يتحول الفكر والإبداع إلى عناصر إبصار تنير للبشرية جمعاء طريقها، يقول:(٢)

// قلبي الكفيف، وأنت أنت المبصر   لم لا أرى، والكون حولي مقمر؟

أشعلت لي مصباح ظنّك كي أرى   فرأيت دربي والهداة تعثروا

---

(١) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التُراثية في الشعر العربي المُعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، ليبيا. طرابلس ١٩٧٨: ٧٤ – ٧٥.

(٢) الأعمال الشعرية: ٣٤٧

هذي الطقوس وأنت لغز توجسي بالـشك تنكـشف الأمـور وتظهـر
المحبـسان، وكنـت فـي قفـصيهما نـسراً يطـلّ علـى الخيـال ويخطـر
كـل الـسجون دخلتهـا إلا الخيـا ل دخلتـــه قفــصاً وأنـــت محـــرر
لــم تــسع يومــاً للتكــسب، إنمــا أعطيت مـا لـم يعط بحـر يهـدر//

فالإبصار حالة معنوية تتجلى في فكر المعري، الذي أشعل للشاعر مصباحاً مجازياً هو مصباح الظن، ثم ينطلق الشاعر من وصف المعري برهين المحبسين ليجعل منهما إطلالة (كالنسر) على الخيال، واستعمال لفظة النسر له دلالته الإيحائية ففيه نقل لمفهوم الأعالي والقمم، إلى المعنى، فالنسر دوماً يحلق منفرداً وكذلك المعري ينفرد دوماً في تحليقه في دنيا الخيال، ثم يزاوج الشاعر بين القفص والخيال، فيجعل منه قفصاً، وبذلك يحدد من إمكانية الخيال، ويضعف من شعرية البيت، فالخيال دوماً أفق مفتوح لا متناه حتى مع شاعر ضرير، لأنه ضرير غير عادي امتلك قدرات فكرية قصية، من هنا لم يسعف التركيب (وأنت محرر) المعنى، فلفظة القفص على تضاد معنوي معه. ثم يعود الشاعر إلى المعنى السيري في البيت الأخير، وهي حقيقة عرفت عن المعري أنه لم يتكسب في شعره، وكان في ذلك منسجماً مع أفكاره وفلسفته الخاصة.

ثم يذهب الشاعر في حوار ذاتي مع الشخصية التراثية، وهنا يحرف القصيدة عن الوقوع في داء التسجيلية، فيقول:(١)

// ذنبــي كــذنبك أننــا لا ننتمــي إلا إلـــى الأســـمى بـــه نتجـــذّر
أنــا يــا رهـين المحبـسين محاصـر عطـشى صـباباتي ونبعـك كـوثر
أنــا مثـل كـل بنــي الخليقـة جـائع وعلــى حــدود يــديّ قمحــك بيــدر
قــل للمعــرة أي ذنـــب قــد جنــت وبـــأي آلاء البيـــان ســــتغفر

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٤٨

آتٍ إليـك وفـوق ريـش جـوانحي سـنوات عمـرٍ ضـائع تتكسّر

فـاكتم علـيّ إذا سألتك: مـن أنـا؟ عشبٌ أنـا، أنـت الغمـام الممطر//

فالشاعر هنا يحتفي بالمعري في حوار ثقافي شعري، يجمع نقاط الالتقاء بين الشاعرين، فالذنب واحد في النزوع نحو الأسمى والأبقى، من هنا يلتجئ الشاعر أحمد إلى المعري في صورة بديعة تتمثل في استعارة العطش للصبابات، وكوثر المعري هو الذي يرويها في استعمال مجازي أيضا، وهنا تبرز القيمة الفنية للفظة الكوثر، فهي مفردة مرتبطة بالحقل الديني، وهي لفظة من ألفاظ الجنة، فنهر الكوثر هو مكافأة المؤمنين، وجعل نبع المعري كوثراً وهو نبع معنوي للأفكار، هو إعلاء معنوي أيضاً لقيمة تلك الأفكار وسموها. ثم يغني الشاعر هذه المشهد بصورة حسية فنية هي صورة سنوات العمر التي تتكسر على ريش الجوانح، فيكون المعري هو الملاذ الآمن في صورة معبرة قائمة على علاقة تلازمية رائعة بين العشب /الشاعر والغمام الممطر/ المعري، فيصبح المعري بأفكاره العابرة للزمن من صنّاع الحياة الذين يبقون ما بقي الناس على هذه الأرض.

ثم يقدم الشاعر قراءته المعاصرة لفلسفة المعري، ويبثّه شكواه من زماننا، فيقول:(١)

// يا من أسأت الظنّ في هذا الورى فـي ظنـك الـصدق الـذي لا ينكـر

مـاذا تقـول لأوجـه حرباؤهـا فـي كـل وقـت لونهـا يتغيّـر؟

هـذا زمـان الـشامتين ببعـضهم لا قمـح فـي كـيس المحبـة يبـذر

قـم واشـهد الـدنيا تلـوث نبعهـا فـي طينهـا العبثـي ضـاع الجـوهر

إلاك يـا قمـر المعـرة، لـم تـزل أغـصان ضـوئك كـل يـوم تزهـر//

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٤٨ – ٣٤٩

فالزمان يعيد نفسه، فكل سهام النقد اللاذعة التي وجهها لعصره تنطبق على عصرنا، من هنا الأسئلة ذاتها يعيد الشاعر طرحها بأسلوب فني على المعري، ملوناً الموقف الفكري بالصورة الفنية الشفافة التي ترفعه عن المباشرة، فيكون الخطاب الشعري سهلاً ممتنعاً يصل المتلقين بكل شرائحهم، فالتلون والتغيير سمات كثير من الناس تكاد تطبع الزمن بطابعها ومن هنا تكون الشكوى، وقمح المحبة مفقود، فمواسمه جدباء، فضاع الحقيقي وانتشر المزيف من القيم، من هنا يكون المعري ممثلاً لحقيقة قالها قبل أكثر من ألف عام ولازالت صالحة، فلذلك تبقى أغصان ضوئه قنديلاً منيراًعلى جبين الزمان.

أمام هذا الموات القيمي لا بد للشاعر أن يعود إلى الأسمى والأبقى الذي يجمعه مع المعري، إنه الشعر، الذي يقهر الاغتراب الزماني والمكاني الذي عانى منه الشاعران، يقول:[١]

// ماذا أقول وبيننا لغة الندى	**من ثغر زهرك حولنا تتقطر**
الشعر مئذنة الخيال، وأنت في	**صهواتها العليا الإمام يكبّر**
هذي المعرة لم أزرها دائماً	**إلا لأنك غصنها المخضوضر**
لأبيك أن يجني عليك ولي أنا	**أني على شرفات جرحك أسهر**
للناس أن يجدوك تهمة عاشق	**لم يدر كيف يفيض طرف أحور**
للملك والملكوت أن يتعانقا	**وأنا بنزف قصيدة أستأثر**
هي كل ما أبقيت لي من غصة	**في الكأس يسكرها الحنين وأسكر//**

إنها قراءة شعرية في القيمة الفنية والفكرية للمعري الشاعر، إنها تركة المعري من الجمال الذي لا ينضب من هنا تتلاحق الصور الدالة على ذلك، فلغة الندى هي لغة الشعر التي تتقطر من ثغر زهر الشاعر، وإذا أمسى الشعر مئذنة، فإن المعري فيها الإمام المكبّر، وفي المعرة / المكان المعري يحيل يباس

(١) الأعمال الشعرية: ٣٤٩ – ٣٥٠

الفكر إلى اخضرار دائم متجدد، ثم ينتقل الشاعر توفيق أحمد ليسجل موقفه الخاص من المعري، فإذا ذم الناس فلسفته في العشق، فإنّ شاعرنا أحمد لا يعنيه ذلك مادام مشغولاً ومشغوفاً بالقصيدة (وأنا بنزف قصيدة أستأثر) فهي الإرث الذي أبقاها المعري لشاعرنا، إنها غصة في الكأس يسكرها الحنين، فتُسكر الشاعر.

٢- على ضفاف الأصدقاء (شعرية الاحتفاء بالشعراء):

الأصدقاء هنا الذين تتناولهم قصيدة توفيق أحمد هم أشخاص غير عاديين، إنهم شعراء، وبذلك فالتعامل معهم هو تعامل مختلف جدّاً، لا سيما أنه استجابة لحال حب وعشق لتلك التجارب وليس استجابة مناسباتية، فلاشك أن الحب يفرض طابعه على النص الشعري، فالقصيدة هنا هي التي تدعو الشاعر لكتابتها وممارسة الحب الرفيع معها على الورق، أما الشعر المناسباتي فالشاعر يلوب بحثاً عن مفرداته، فطابع الخطاب متّسم بالصناعة، والحرفة، مع اعترافنا بأن الصناعة أيضاً – والتكلف – يتفاوت الشعراء بها، وهي مرتبطة بالموهبة أولاً وأخيراً، تحتفي تجربة الشاعر توفيق أحمد بأسماء عدة، سأتوقف عند بعضها وهي، قصيدة (كتاب الحكمة) مهداة للشاعر رضا رجب،[١] وقصيدة (قنديل الشعر) مهداة للشاعر ميشال جحا[٢]، وهما من مجموعة جبال الريح (٢٠٠٧)، وقصيدة (تشكيل) مهداة للشاعر صالح هواري،[٣] وهي من مجموعته الأخيرة حرير للفضاء العاري (٢٠٠٩)[٤]، تنتمي قصيدتا كتاب

---

(١) الشاعر رضا رجب شاعر وأكاديمي سوري توفي عام ٢٠١٤ من مجموعاته: في ظلال السنديان، ومحكوم بالحب، وعتاب

(٢) ميشال جحا، أديب وأكاديمي لبناني من كتبه: شعراء لبنانيون رحلوا، خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحديث .

(٣) شاعر فلسطيني، من دواوينه: الدم يورق زيتوناً، أم أحمد لا تبيع مواويلها

(٤) ونشير إلى القصيدة المهمة المهداة إلى حسين سلمان، وعنوانها " من أوراق الغربة" في مجموعته نشيد لم يكتمل (٢٠٠١). انظر الأعمال الشعرية : ١٨٥

الحكمة، وتشكيل، إلى النمط الاحتفائي بالشعر والشعراء، وهما من نمط الذي يزاوج بين نظام الشطرين والتفعيلة، في حين تنتمي قصيدة (قنديل الشعر) إلى النمط المناسباتي، وقد صيغت على نمط الشطرين (العمودي)، وقد طغت المناسباتية عليها، بخلاف القصيدتين السابقتين فقد قامتا على الهمس، والزخم البلاغي كما سنلحظ.

وقبل التفصيل الفني في هذه القصائد، من المهم الإشارة إلى ميزات ميزت الخطاب على ضفاف الأسماء، هي أنها اقتصرت على أسماء الشعراء، ثم جاء الاحتفاء الشعري بهم في حياتهم، وهذا له دلالاته، فهو يبعد الشعر عن المناسباتية، وهو يؤكد على أن هذا النمط هو نمط الحوار الشعري الفني الذي يتوقف فيه شاعر ليحتفي بتجربة شاعر آخر شعراً، والأهم من هذا وذاك، أنه يقدم خطاب الحب الحقيقي للمُحتفى بهم، ذاك الخطاب الذي لم ينتظر زيارة الموت للشعراء حتى يحتفي بهم(١)، وبذلك فهو خطاب الحب، خطاب الحياة، ولم يكن خطاباً تأبينياً، أو احتفائياً بروتوكولياً. فالكلمات تورق عندما تخاطب الشعراء في حياتهم وتكون ميتة بمجيئها متأخرة عن ميعادها بعد وفاتهم.

في قصيدة كتاب الحكمة المهداة للشاعر رضا رجب، تشعر أن توفيق أحمد في حالة سباق مع نفسه، فالشاعر يحشد الصور المترفة بالبلاغة، ربّما لأن المواجهة اللغوية أصعب، فالنص موجّه للشاعر، من هنا لا بد من الكد والتعب في الاشتغال على الصورة التي تفتتح:(٢)

// هي شمعة أخرى سأهديها إليك

هي دمعة خرساء غالبني الحنين بها

ومادت بي جبال الوجد

فاتّكأت عليكْ

---

(١) نشير هنا إلى أنه قد غاب لاحقاً الشاعر رضا رجب عام ٢٠١٤

(٢) الأعمال الشعرية: ٣٠٥

كالنهر مشتعلاً بنار الماء
تمشي في جوارحك القصيدة
في كل ما أبقى الغمام على معاجمنا
تُمكّنُك البلاغة من عبور صخورها
وتصوغ من موت التراب
ضفائر العشق المشاغب//

تشكّل القصيدة نموذجاً للزخم البلاغي عند توفيق أحمد، فامتلاك الصنعة الشعرية بادية فيها، والتكثيف العالي للصور، والبهجة اللغوية واضحة، لا يوفر الشاعر في هذا النص سطراً شعرياً واحداً من دون أن يلعب فيه لعبته اللغوية التي ترفع الكلام إلى مستوى الشعر، من هنا يبدأ جلال الصورة من التناص الفذ مع القرآن الكريم في لفظة (مادت)[١] الدالة على الحركة والاضطراب وهي مرتبطة دلالياً بالرواسي، أي الجبال في السياق القرآني، ولكنها هنا مرتبطة بجبال خاصة، إنها جبال الوجد، فالتركيب الإضافي (جبال الوجد) نقل الدلالة من المألوف إلى الشعري وهي تقنية مختصرة اعتمدها شعراء الحداثة كثيراً، بل إن الذكاء في استخدامها واستثمارها يسهم في رفع شعرية النص. بالعودة إلى الاشعاع الدلالي للفعل (مادت) المقترن بالعواطف العظيمة معبراً عنها بصيغة (جبال الوجد)، فإن الاضطراب والحركة والفوران في الشعور لا يجد متكأ له على كتف الشاعر المحتفى به في صورة بديعة، ثم يستخدم الشاعر المتنافرات في تشكيل صورة جريان المعنى (كالنهر مشتعلاً بنار الماء/ تمشي في جوارحك القصيدة) فالشاعر يستثمر لفظة (النهر) للدلالة على الجريان السلس للمعاني والتدفق في شعر المُحتفى به، وتأتي النار دالة على حرارة القصيدة وطزاجتها، وهذا التنافر والتضاد بين الألفاظ هو لعب فني مطلوب من الشاعر ليذهب

(١) انظر ورود هذا الفعل في سورة النحل: ١٥، وسورة الأنبياء: ٣١، وسورة لقمان: ١٠

بمعانيه ودلالاته إلى أبعاد قصية تثير المتلقي وتدفعه إلى مشاركة المبدع في التلذذ بتفكيك المعاني، وقنص المتعة من وراء ذلك، من هنا تأتي جمالية جريان القصيدة في الجوارح، وتصبح البلاغة الحقيقية في إحياء موات اللغة لتولد أخرى من ضفائر العشق المشاغب على حسب تعبير شاعرنا. من هنا يغدو احتفاء توفيق أحمد بالشاعر رضا رجب هو احتفاء بكل الشعراء الحقيقيين الذين تحتفي الكلمات/ اللغة بأمثالهم، يقول:(١)

// لك وحدك الكلمات تفتح بابها

وتنام في أفق من النجوى على يدك الكواكب

أولستَ تطبع جوهر الرؤيا على ورق

ينام على نصاعته الفراغ الممتلئْ

وإلى أصابعك النّدية

تسرع الأفكار زاحفة

لتبدع من نقائض هذه الدنيا

رسائلك القريبة والبعيدهْ//

فأصابع الشعراء الندية، وهي وسيلة الإبداع، والنداوة الملاصقة لها هي نداوة جمالية مرتبطة بالخيال، من هنا تأتي السرعة في ولادة الأخيلة التي تسهم في تجميل قبح الكون، فالشعراء صنّاع أحلام تحتفي بالجميل، وتهجر القبيح، وتهمله من هنا يأتي دورهم الجمالي في التخفيف من قبح العالم الذي يزداد يومياً، فلا غرابة والمُحتَفى به شاعر، أن تطرح القصيدة أسئلة عن وظيفة الشعر عبر محاورة الشاعر:(٢)

// كم أنت تمنح فرصة أخرى

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٠٦

(٢) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

لمن جهلوا البلاغة

إذ تفجّر كل حين نبع أسئلة

وأخيلة جديده

هي هذه اللغة العنيدة

فوق راحتك ارتقى بنيانها ورميتها بحنوّك الشعري

تبحث عن مكان ما لطفلٍ لم يجيء...//

فتفجير اللغة هي إحدى مهمات الشاعر، وتتمثل في توليد علاقات دلالية مبتكرة يولد منها الخيال الشعري، فتحقق الدهشة وتستحق أن توصف:[١]

// لغة هي اللغة التي لولاك

لم تخطر ببال//

ويختم الشاعر قصيدته كتاب الحكمة بالحوار مع شاعره المحتفى به بوصف الحنين المشترك بينهما، وبرغبة الشعراء دوماً باشعال الحياة فوضى مرتبة وغزلا جميلاً، يقول:[(٢)]

// يا دامي القلب هل في البال أغنية

لم نكتشفها بقاموس الحنين؟ قل

أنا بصدرك جرح.. لست أعرف كم

أغطُّ ريشة يأسي فيه بالأمل

نحن اختصرنا حكايات وأزمنة

وحسبنا أننا سرنا... ولم نصل

كان الطريق ضباباً كيف تسألني:

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٠٨

(٢) الأعمال الشعرية: ٣٠٩

ماذا تركت لأجراس الحنين ولي؟

وزّع كتابك .. يوم الوجد يطفئنا

سنشعل الأرض .. بالفوضى.. " وبالغزل" //

وفي النموذج الثاني وهو قصيدة (تشكيل) يحتفي توفيق أحمد بالشاعر صالح هواري، تقوم القصيدة على بؤرة توتر أساسية تشكل محرقاً مولّدا للنص الشعري هي عبارة (لا تكسر الناي) التي تكررت في النص سبع مرات، بنى الشاعر نصه عليها في ثلاثة مقاطع الأول والثالث جاء على نهج القصيدة العمودية، والمقطع الثاني جاء على نسق التفعيلة، يفتتح الشاعر نصه بالمقطع الأول الذي جاء فيه:(١)

// لا تكسر الناي كن صوتاً ورجع صدى

لجدول كان يوماً يعشق البلدا

لا تكسر الناي لا تترك أصابعنا

تضيع فوق تفاصيل الجراح سدى

لا تكسر الناي قل ما شئت لامرأة

كانت تمرّ ولكن لا ترى أحدا

وزع أناشيدك الظمأى على زمن

صارت به الروح همّاً يملأ الجسدا

كحضن أنثى أضف للدفء نكهته

لكي يظل صهيل يستحيل مدى

وزع على الغيم أشجاراً لتمطرها

وإن وجدت جفاء فاستعر بردى//

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٣٠

نقطة انطلاق الدلالة في النص العبارة المكررة (لا تكسر الناي)، وإذا كان الناي أداة المغني، فإن كسره يستدعي التوقف عن الغناء، وكذلك هو الحال بالنسبة للشاعر فكسر الناي يعني الصمت، والصمت هو التوقف عن فعل الكتابة الذي يعني الموت، فالنفي الحاصل في العبارة المفتاح هو نفي للموت، ودعوة للحياة، ومن هنا جاء تكرارها لتعبّر عن إلحاح الشاعر على الحياة في الكلام/ الغناء في مواجهة الموت القابع في الصمت.

يجعل الشاعر من تلك العبارة محرقاً مُولّداً لدلالات الحياة التي لا يريد لها أن تنكسر/ تموت، من هنا تتولد دلالات التوقف عن الكتابة هو ترك للأصابع تضيع فوق تفاصيل الجراح، وتأتي القصيدة / النشيد لتحسن من قبح الحياة، ولتولد الحياة من رحم الحب المتمثل بالغزل الشفيف، وتوزيع الجمال، والاستعانة ببردى النهر ليكون نهر القصيدة والشعر.

ثم ينقل الشاعر القصيدة إيقاعياً من انضباط إيقاعي متمثل في قصيدة الشطرين وتفعيلة البسيط إلى نمط التفعيلة، معتمداً تفعيلة الكامل والحق أن الشاعر ساوى في عدد التفعيلات أحياناًعند نهايات القوافي مما ولّد إيقاعية مقاربة لنمط الشطرين، كما نلحظ في قوله:(١)

// ما أروعكْ
تبكي على أطلال أغنية تناهبها التتار
وجدول امرأة توغل في السراب
لأسمعك//

فالمقطع تجاوز بتفعيلة واحدة تفعيلات نظام الشطرين إلا أنه يتساوى بعدد التفعيلات المكررة (وهي تسع تفعيلات) مع المقطع الذي يليه مباشرة، يقول:(٢)

(١) الأعمال الشعرية: ٤٣١

(٢) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

// أمشي على شفة الحنين
كأنما الكلمات تحملني إليك
وهذه الأشجار تشرب من بعيد
أدمعك //

وزاد من جمالية المقطع موسيقياً اعتماد الشاعر على روي الكاف الساكن وهي من القوافي قليلة الاستخدام، وكان قد برع محمود درويش في استخدامها في قصيدته (الآن في المنفى)[١]، ثم يذهب الشاعر توفيق أحمد إلى مخاطبة المحتفى به صالح هواري متسائلاً:

// هل أنت ودّعت السياج
عشية ارتحل الأريج
وملّ لابسه الرداء
أم السياج حنا على دمك الطري وودعك؟
هذي فلسطين التي ستين عاماً

---

(١) أرى من المفيد ذكرها هنا لمن رغب في المقارنة الموسيقية والفنية بين النصين:

الآن، في المنفى ... نعم في البيتِ،/ في الستّينَ من عُمْرٍ سريعٍ/يُوقدون الشَّمعَ لك/فافرح، بأقصى ما استطعتَ من الهدوء،/لأنَّ موتاً طائشاً ضلَّ الطريق إليك/من فرط الزحام.... وأجّلك/قمرٌ فضوليٌّ على الأطلال,/يضحك كالغبي/فلا تصدِّق أنه يدنو لكي يستقبلك/هُوَ في وظيفته القديمة، مثل آذارَ/الجديدِ ... أعادَ للأشجار أسماءَ الحنينِ /وأهمَلكْ/فلتحتفلْ مع أصدقائكَ بانكسار الكأس./في الستين لن تجِدَ الغَدَ الباقي/لتحملَهُ على كتِفِ النشيد... ويحملكْ/قُلْ للحياةِ، كما يليقُ بشاعرٍ متمرِّس: /سيري ببطء كالإناث الواثقات بسحرهنَّ/وكيدهنَّ. لكلِّ واحدةْ نداءُ ما خفيٌّ:/هَيْتَ لَكْ / ما أجملَكْ!/سيري ببطءٍ، يا حياةُ، لكي أراك/بِكامل النُقصان حولي. كم نسيتُكِ في/خضمِّكِ باحثاً عنِّي وعنكِ. وكُلَّما أدركتُ/سراً منك قُلتِ بقسوةٍ: ما أجهلَكْ!/قُلْ للغياب: نَقَصتني/وأنا حضرتُ ... لأُكملَكْ!/

ما تزال تعيد تشكيل القصيدة
فوق ناي من حرير الجرح
ضاع به صداك
وضيّعك
لو كنت تصغي جيداً لسمعتها
كجميع من عبروا ضفاف النهر
واحتكموا إليه
وحدّد الأشياء والأسماء والحكماء
لكن لم يُحدد موضع الأنثى
التي رسمت بصمتٍ
موضعك//

فالسياج هنا هو استعمال مجازي للقصيدة، أو هو تعبير عن حديقة القصيدة وارفة الظلال، وترك الشاعر للسياج هو ترك للقصيدة، ومن هنا يأتي تساؤل العارف، فالشاعر يصيغ هذه الدلالة بصيغة السؤال عن تخلي أحد الطرفين عن الآخر، الشاعر الذي قد يكون الزمن أجبره على ترك الغناء، أم الأريج الذي ترك زهرات الشعر فانسل منها الجمال، فالأريج هو روح الزهرة، وأريج الشعر روحه، من هنا لابد للتخلص من وطأة السؤال من العودة إلى حبيبات الشاعر اللواتي اشتغل عليهن شعراً، واجتحن زمان القصيدة لسنوات طوال، فتأتي فلسطين/ الوطن التي ضيعت أحزانها الجسام غناء الشاعر لكنها ماتزال مصرة على الغناء، وإعادة تشكيل القصيدة، ثم تأتي الأنثى ذاك الرمز الخفي الذي دأب الشعراء على تعريفه والوقوف عند ماهيته، ليكتشفوا في نهاية العمر أنهم مازال يسبحون على الضفاف، وهل الشعر سوى بحث دائم عن إجابات لن نجدها، فتتركنا مشغولين بها على مسيرة عمرنا، وهنا تكمن اللذة في

البحث الذي لا ينتهي، ليبقى الشعراء دوماً يحاربون طواحين هوائهم التي تبقيهم في عين الحلم. وهذا ما يجعل من المقطع الآتي مبرراً شعرياً، عندما يقول:[١]

// لو كنتَ تصغي جيداً
لسمعت صوت حمامة في القدس تصرخ:
ها أنا .. وحدي هنا .. وحدي
فإن قررت أن تصغي إلى صوتي
الذي ما عاد يشبهني
إلى تابوت أمي ردّني
أو ذات يوم إن مررت على الحمى
خذني مَعَك //

فالشاعر هو الذي يمنح للأشياء والأمكنة قيمتها الحقيقية والجمالية، من هنا لابأس أن تتحول فلسطين التي جعلها الشاعر حلمه الدائم على امتداد سيرته الشعرية أنثى تستجير بالشاعر، وتنتظر منه أن يكون فارساً منتظراً، على الأقل في قدرته على نقلها في هودج الشعر إلى حمى القصيدة، من هنا يتحول طلب الإصغاء إلى استجارة شعرية، وهي لا تُطلب إلا من المحبين الحقيقيين الذين أفنوا عمرهم في التغزل والدفاع عن حبيبات لسن كالحبيبات العاديات، حبيبات بحجم الأوطان.

ثم يعود الشاعر في المقطع الثالث الأخير إلى صوت القصيدة الأول عبر اللازمة (لا تكسر الناي) ليعيدنا إلى الشعور الأول الذي يتوقف عند الفهم الجمالي للشعر من خلال مخاطبة المحتفى به، فيقول:[٢]

// لا تكسر الناي... استرح من غيمة

(١) الأعمال الشعرية: ٤٣٢

(٢) الأعمال الشعرية: ٤٣٣

كانت ترشّ على التراب خطايا
هدّم جبال الوقت.. هذي لحظة
صارت لأسئلة الغريب مرايا...
لا تكسر الناي ... استعد شجراً هوى
فوق الجليل أيائلا وصبايا
هذا تراب الليل يعبر صدرنا
فاكتم عن المتناقضين أسايا
هذي خطا الأيام تغرز نابها
فينا وتملأ بالحنين خلايا
لا تكسر الناي.. البلاد تحجّرت
وغدت زنابق عسقلان سبايا//

في هذا المقطع المضبوط على البحر الكامل يعيد الشاعر ضبط نصه إيقاعياً على نظام البيت، ويجعل من العبارة المفتاح (لا تكسر الناي) نقطة انطلاق لتفرعات جديدة للمعنى، ومركز الدلالة في المقطع يتمثل في هزيمة الشاعر أمام عربة الزمن التي لا ترحم (هذي خطا الأيام تغرز نابها فينا) فالاستعارة التشخيصية تتمثل في تحويل الزمن إلى وحش كاسر يقضم العمر بلاهوادة ولا رحمة والشعراء ليسوا بمنجاة من ذلك، من هنا يكون الفعل الإبداعي وحده هو الذي يقهر الزمن، فالفنون _ والشعر من أهمها_ وحدها القادرة على هزيمة الموت، والمحافظة على شباب لا يشيخ، من هنا يستعيد الشاعر كل ما يعيد الحياة إلى القصيدة، من غزل وحب، وفي الوقت ذاته يستعيد ما يميت المعنى ويسيل دم القصيدة، وهنا يأتي التركيب البلاغي (زنابق عسقلان سبايا) في تعبير جمالي عن كل ما يأسر المعنى ويخلخله، فاستعار الجزئي (الزنابق) للتعبير عن الكلي (الوطن) في تعبير جمالي عن المعنى السياسي.

والنموذج الثالث الذي نتوقف عنده هو النموذج التكريمي الذي يطغى عليه الطابع الاحتفائي، كما نجد في قصيدة (قنديل الشعر) المهداة إلى ميشال جحا، فالقصيدة تقوم على مخاطبة المحتفى به والاحتفاء بمزاياه يقول:(١)

// طويلة كذرا لبنان قامته
يسافر الأرز والتاريخ في دمه
له تفاصيل عشق لو أبوح بها
يحار كل جميل في تفهمه
مسافر أبداً في التيه يقلقه
ما يقلق الروض من آلام برعمه
ماذا أحدث عنه كل فاتنة
تودّ لو أنها سطر بمعجمه//

أولا لابد من الإشارة إلى أن النص على صغر حجمه، إذ لم يتجاوز تسعة أبيات حاول الشاعر فيها أن يرفع من شعرية النص ووفق في أبيات عدة من القصيدة . إلا أن أكثر من نصف الأبيات طغى عليه الطابع المناسباتي الذي أوقعها في داء النثرية الموزونة، والمباشرة، من هنا لا مفاجأة شعرية في أن يكون المحتفى به قامة مهمة، ولا أن يكون قد قرأ التاريخ، فجرى في دمه، ولا أن يكون مشتهى شعرياً عند الفتيات، فهذه مما لاتثير المتلقي كثيراً، وهذا ما لم نلحظه في قصائد سابقة كتلك التي وجهها إلى الشاعر رضا رجب، فملاحقة الصورة والشغل عليها كان أكثر حرفية وبلاغة، فالنص هنا طغت عليه المعاني التقليدية التي تفرضها الطبيعة المناسباتية، وهذه تظهر جلياً في قوله:

// أحلى التحايا لميشال وأنجمه
ألسن صورة لبنان وأنجمه

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٦٣

وإن يكرّمك لبنان العظيم فقد

رآك أجمل من غنى بموسمه

وأنت قنديل شعر لا انطفاء له

في عالم مبهم الأبعاد مظلمه//

فالتكرار لألفاظ بعينها، كما في كلمة (أنجمه، لبنان) لم يكن موظفاً، فالكلمة الأولى كررت في موضعين حساسين نهاية الصدر ونهاية العجز في البيت الأول، من دون أن يكون التكرر مفيداً دلالياً، وهذا ما ينطبق على لفظة (لبنان).وكذلك المعاني، فالمعاني في هذا المقطع المقتطع مكرورة مألوفة، ربما كان يحبذ لو استغنى الشاعر عن بعض هذه الأبيات، لا سيما أن الشاعر حاول في البيت الأخير أن يقدّم صورة فذة معاصرة ترفع من فنية النص عندما قال:

// وعنك ينقل مجد الشعر في وله

ما راح ينقل طفل عن معلمه//

فالبساطة والعفوية والتقاط القريب وتوظيفه في الصورة هي كلها عناصر تزيد من ابتكار الصورة وروعتها وهو ما حاول الشاعر أن ينجزه في البيت المذكور.

٣- على ضفاف الحنين (شعرية الأب):

يطغى الحضور المؤنث غالباً على القصيدة، ليس في تجربة توفيق أحمد فقط بل في في التجربة الشعرية العربية، وإن كنت أستند في ذلك على الشعور والملاحظة، فليس لدي إحصائية دقيقة، ولكن إذا نظرنا نظرة سريعة على كثير من التجارب الشعرية قديماً وحديثاً، فسنلحظ مثلاً ندرة حضور الأب أو قل انحياز القصيدة العربية لصالح حضور الأم على حساب حضور الأب، وأشير إلى أنني لا أعني بانحسار الاحتفاء بالأب غيابه تماماً، وإنما انحياز الشعرية

لصالح الأم، وربما يكون ذلك عائداً لأسباب ثقافية واجتماعية، بل ربما هو انحياز لقيم الأمومة / الأنوثة، تختلف في ذلك الثقافات التي تظهر تمثلاتها جلياً في الأمثال ومقولات الفلاسفة والحكماء، فريشيليو يقول لا يغفو قلب الأب، إلا بعد أن تغفو جميع القلوب.

والمثل الهندي يقول نعرف قيمة الملح عندما نفقده، وقيمة الأب عندما يموت.

وهنا لابد من الإشارة إلى أهمية التمييز في صورة الأب وحضوره كمكون من مكونات الشعرية، وبين حضوره الإنساني المتمثل في خطاب الرثاء، أو الموت والغياب وهنا يمكن أن نشير إلى أبرز الشعراء في العصر الحديث، الذين عاشوا هذه التجربة، وحاو لوا أن يعبروا عنها، ومن هؤلاء على سبيل المثال: محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وإيليا أبو ماضي، وأبو القاسم الشابي، وصلاح عبد الصبور، ونزار قباني، ومحمود درويش، محمد القيسي، وإبراهيم السامرائي، وحبيب الزيودي، وممدوح عدوان ،... وغيرهم . وفي كل الأحوال الظاهرة بحاجة إلى دراسة مستفيضة للبحث في أسبابها وتجلياتها .

حضر الأب في شعر توفيق أحمد في قصيدة (هل تذكر يا أبي) ثم غاب عن التجربة، وهو ما ينطبق على صورة الأم أيضاً، وفي النص المذكور يحضر الأب في سياق الاستذكار ممزوجاً بالحنين والغياب، مستخدماً العبارة المفتاحية المكررة (هل تذكر ياأبي)، يقول:[١]

// هل تذكر مثلي يا أبي؟
ذلك البابونج المتدلي
من على شرفة بيتنا الطيني
أنا أذكر تلك العاصفة
حملتني مع رفيقي الشقيين

---

(١)الأعمال الشعرية:٢٥٥

عصافير في مهبّها

كان الوقت وجعاً وغباراً ...

الخبز اليابس الأحمر

يسوّره الجدل الطفولي

والليبدو النزق مع بنات الحارة

يقود خطاي في شوارع دمشق//

فطبيعة الحوار قائمة على السؤال، ثم الاستطراد، فطلب التذكر من الأب لجزئيات المكان، ثم استحضار الصور الطفولية وغيرها من الذاكرة، والإلحاح في طرح السؤال، يحيلينا إلى أسيقة من الندب والفقد والحنين، فطلب التذكر من الغائب ينم عن فقده، واستحضار تفصيلات الذاكرة هي استكمال لدرامية هذا الفقد، فتصبح مشكلات المشهد (البابونج المتدلي، شقاوات الطفولة...) كلها عناصر درامية في النص، يكملها عناصر أخرى يقول:[١]

// سنديانة غريبة الطباع

يزداد ارتقاؤها في فضاءات البال

وامرأة لعنتُ موهومها

هي الآن في المواجهة

أبو شعلان وأبو خليل و...

تنشقّ الأرض اليوم

ينهضون من رمادهم

فلا تقتل العتمة روح الفوانيس

أو تؤجل ناطرة البراكين

(١) الأعمال الشعرية: ٢٥٥

غضبتها على من يجرحون الأفق

أو يحرثون بوح البنفسج//

فالتفاصيل ابتداء من السنديانة الغريبة الطباع، إلى لعن ذلك الموهوم عند تلك المرأة، وصورة أبي شعلان وأبي خليل اللذين ينهضان من رمادهما، ومن يجرحون الأفق، ويحرثون بوح البنفسج، هذه كلها تشكل عناصر الاستذكار التي تفسر ماهية السؤال المفتاح الموجّه إلى الأب، من هنا يتحول تكرار السؤال في كل مرة إلى عزف متفرع لدلالات كثيرة تحضر بقوة وبزخم في كل مرة، يقول:[١]

// هل تذكر مثلي يا أبي

ذلك المتراكم من العِصيّ

على جبهات الضياء

وألف مخفرٍ يرصد ولادة الصراخ

في تلك الذّرا الناهدة

هم الآن

يحتاجون إلى أكثر من زمن

حتى تقبلهم القافلة

كآخر بعير فيها//

وبعد كل هذه المشاهد للتذكر يحضر ألم الغياب الذي يفسر كل هذه المشاهد من الذاكرة، يقول:[٢]

// يا أبي

طوابير من الشهامات

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٥٦– ٢٥٧

(٢) الأعمال الشعرية: ٢٥٧

لا تكفي دون مفاتيحها باتجاه الحياة
أجّل موتك قليلاً
كي لا نكبر فجأة
ويتمطّى من قمقمه
أكثر من مارد
نتكئ الآن على ترهل جسدك
أجزم أننا الآن أكثر تواشجاً
وأحلف بالمترامي من الحب في روحي
أنني سينعش حزني
ما تيبس من عشب الأيام
عندما عيناك تغيبان في الهضبة//

هنا يتحول الخطاب من لحظة التذكر إلى صدمة الغياب، فيأتي الخطاب مباشراً مفجوعاً (يا أبي) متبوعاً بحلم طفولي عبثي مع الموت (أجّل موتك قليلاً) ثم تغيب فكرة الأب السند الحقيقي عبر صورة (نتّكئ على ترهل جسدك) ثم التعبير الشعري عن الحب الواسع المترامي (أحلف بالمترامي من الحب) فلفظة المترامي تذهب بالمخيلة إلى الاتساع اللامحدود للحب الذي يضفيه الشاعر على الفضاء المكاني والزماني المعبر عنه بتركيب انزياحي (عشب الأيام).

٤- على ضفاف الأسماء المضمرة:

هنا تغيب الأسماء وتحضر قيمتها الفنية والأخلاقية والاجتماعية وهنا يمكن أن نتوقف عند ثلاث قصائد هي حسب تسلسلها الزمني في تجربة الشاعر:

- (ثم ابتكرت الشجر)، الخطاب فيها عام موجه إلى كل شهيد، فالاحتفاء هنا بالشهادة

- (صهوة المدى) الخطاب فيها إلى أسير فلسطيني، فالاحتفاء هنا ببطولة الأسير.
- (شاعر ما) الخطاب كما يوحي العنوان خطاب عام إلى شاعر غير محدد.

١- الشهيد:

تختلف القصيدة الرثائية، أو تلك التي تكون موجهة للشهيد عن تلك الرثائية المعروفة في التراث العربي، وإن كان الموت هو الجامع، لا سيما عندما لاتنطلق القصيدة من غرض التأبين، فتنتقل القصيدة إلى الاحتفاء بالبطولة الصانعة للحياة، فيكون الموت جسراً لقيم فنية ولحياة أفضل، وإذا نظرنا إلى تعامل الشعراء المعاصرين مع قصيدة الشهيد، فإننا نرى أن هذا التعامل قد انحصر في ثلاثة أنماط: النمط الأول: نمط تأبيني لا يخرج عن دائرة القصيدة الرثائية، وهو غالباً مرتبط بالمناسبة الاحتفائية، والنمط الثاني جدد في بعض المعاني من دون أن يتحرر من خطابيته وتقليديته، والنمط الثالث هو النمط الفني الأسمى الذي حول الخطاب من الخاص إلى العام، ونظر في فلسفة الموت والتضحية، وقدّم خطاباً فنّياً جديداً جدد فيه في الشكل والمضمون. مع الإشارة إلى أنّ التجربة الشعرية الواحدة قد تبرز فيها الأشكال الثلاثة معاً، وبالتالي هذه السمة غير ملاصقة نهائياً لاسم شعريّ واحد إلا إذا استثنينا بعض التجارب الفنية الفذة كتجربة محمود درويش مثلاً.

يتميز النمط الأول والثاني بالانحياز للمقولة والمضمون على حساب الشكل الفني، كما نلحظ في تجربة الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود حيث يعبّر الشهيد على لسان الشاعر في قصيدته (الشهيد) عن الشهادة والشهيد، فالشهادة هي الموت الشريف وأنّ الشهيد هو الفتى الحقيقي:

ســأحمل روحــي علــى راحتــي وألقـي بهـا فـي مهـاوي الـردى
فإمّـــا حيـــاة تـــسرّ الـــصديق وإمّـــا ممـــاتٌ يغـــيظ العـــدى

ونفسُ الشريف لها غايتان ورود المنايا ونيلُ المنى
وما العيشُ؟ لاعشتُ إن لم أكن مخوف الجناب حرام الحمى
إذا قلتُ أصغى لي العالمون ودوّى مقالي بين الورى
لعمرك إنّي أرى مصرعي ولكن أغذّ إليه الخطا
أرى مصرعي دون حقّي السليب ودون بلادي هو المبتغى
يلذّ لأذني سماع الصليل ويبهجُ نفسي مسيل الدما

... ...

لعمرك هذا مماتُ الرجال ومن رام موتاً شريفاً فذا
فكيف اصطباري لكيد الحقود وكيف احتمالي لسوم الأذى
أخوفاً وعندي تهونُ الحياة وذُلاّ وإنّي لربّ الإبا
بقلبي سأرمي وجوه العدا فقلبي حديدٌ وناري لظى
وأحمي حياضي بحدّ الحسام فيعلم قومي أنّي الفتى

فشرف المعاني ونبلها في النص لم يخففا من خطابية النص، فالنص صرخة بطولة في وجه محتلّ، يحمل في طياته معاني الشجاعة، والتضحية، ومعنى البطولة الحقيقية، وهذه الحالة نجدها في بعض قصائد سميح القاسم، ففي قصيدته (الشهيد) يركز على فكرة تحدي الموت، ونور الثورة المشع من عيني الشهيد، مع ملامسة فنية بسيطة لجمال الصورة، يقول:

خلّوا الشهيدَ مُكفناً بثيابهِ خلّوهُ في السَّفحِ الخبيرِ بما بهِ
لا تدفنوهُ وفي شِفاهِ جِراحهِ تدوي وصيةُ حبّهِ وعذابهِ
هل تسمعونْ دَعوهُ نسراً دامياً بين الصخورِ يغيبُ عن أحبابهِ
خلوهُ تحتَ الشمسِ تحضنُ وجههُ ريحٌ مطيبةٌ بأرضِ شبابهِ

لا تغمضوا عينيهِ إنَّ أشعةً حمراءَ ما زالت على أهدابهِ
وعلى الصخورِ الصفرِ رجعُ ندائهِ يا آبهاً.. بالموتِ.. لستُ بآبهِ
خُذني إلى بيتي أُرِحْ خدّي على عتباتهِ وأبوسُ مقبضَ بابهِ
خذني إلى كرمٍ أموتُ مُلوعاً مالم أُكحل ناظري بتُرابهِ

فهذا الخطاب، حاول أن يلفّ المعاني بالتصوير الفني، فالنص هو صورة لذاك الشهيد الملتف بثيابه التي استشهد بها على قمة ذاك الجبل، ومن ثم تأتي صورة الجراح الناطقة، والشهيد النسر المحلق، وتذكر بيت الطفولة، وأشعة العينين التي تلح على فكرة الإصرار في مواصلة طريق الكفاح. لكن الصورة تبقى أمينة جداً للواقع لا تذهب به بعيداً في التصوير، أو في الموقف الفني الفكري من قيمة الشهادة.

برزت تجارب مهمة في التعامل مع قصيدة الشهيد، تعاملاً مختلفاً، مثلها النمط الثالث الذي أشرنا إليه آنفاً، وخير من مثله الشاعر محمود درويش في قصائده التي تناول فيها الشهيد، وسأتوقف عند قصيدة (عندما يذهب الشهداء إلى النوم)، لطرافتها الفنية وتجديدها في الشكل الفني والمضموني عند التعامل مع الشهادة والشهيد، يقول:

عِنْدمَا يَذْهَبُ الشُّهَدَاءُ إِلَى النَّوْمِ أَصْحُو، وَأَحْرُسُهُمُ مِنْ هُوَاةِ الرِّثَاءْ
أَقُولُ لَهُم: تُصْبحُونَ عَلَى وَطَنٍ، مِنْ سَحَابٍ وَمِنْ شَجَرٍ، مِنْ سَرَابٍ وَمَاءْ
أُهَنِّئُهُم بِالسَّلامَةِ مِنْ حَادِثِ المُسْتَحِيلِ، وَمِنْ قِيمَةِ المَذْبَحِ الفَائِضَهْ
وَأَسْرِقُ وَقْتَاً لِكَيْ يسْرِقُوني مِنَ الوَقْتِ. هَلْ كُلُنَا شُهَدَاءْ؟
وَأَهْمسُ: يَا أَصْدِقَائِي اتْرُكُوا حَائِطاً وَاحداً، لحِبَالِ الغَسِيلِ، اتْرُكُوا لَيْلَةَ لِلْغِنَاءْ
أُعَلِّقُ أَسْمَاءَكُمْ أَيْنَ شِئْتُمْ فَنَامُوا قلِيلاً، وَنَامُوا عَلَى سُلَّم الكَرْمَة الحَامضَهْ
لأَحْرُسَ أَحْلاَمَكُمْ مِنْ خَنَاجِرِ حُرَّاسِكُم وانْقِلاَب الكِتَابِ عَلَى الأَنْبِيَاءْ
وَكُونُوا نَشِيدَ الذِي لاَ نَشيدَ لهُ عِنْدمَا تَذْهَبُونَ إِلَى النَّومِ هَذَا المَسَاءْ

أَقُــولُ لَكُــم: تُــصْبِحُونَ عَلَــى وَطَــنٍ حَمّلُــوهُ عَلَــى فَــرَسٍ راكِــضَهْ
وَأَهْمِسُ: يَا أَصْدِقَائِيَ لَنْ تُصْبِحُوا مِثْلَنَا... حَبْلَ مِشْنَقةٍ غَامِضَهْ!

محمود درويش يبتعد عن الشعراء الآخرين في زاوية النظر إلى الشهادة، إنه خطاب لايرثي الشهداء للإبكاء وذكر محاسنهم ووصف أشكالهم والتحسر على فقدانهم وتقديم العزاء إلى ذويهم وبسط الحكمة والموعظة؛ بل تصويره للشهداء تصويراً خاطفاً، مشعّاً بالنبض الإنساني. من خلال تخلي معجمه عن لفظة الموت، واستخدام كلمة بديلة أكثر شعرية، هي مفردة النوم باشتقاقاتها، وأعتقد أن مثل هذا الاستخدام يعد مثالياً في التعبير عن فكرة بقاء الشهداء بيننا أحياء، ولفظة تصبحون بكل ما تحمله من تحول زماني انتقالي من زمن الليل (الظلم) إلى الصباح (الحلم الجميل) فالفعل (تصبحون) هو نقل زماني إلى صورة الوطن المشتهى، وطن من سحاب وشجر وماء وفرس راكضة... ثم لاحقاً وطن الذكريات الآفلة. إنها قوة الحياة المتولدة عن قوة فعل الشهادة.

يقدم توفيق أحمد في قصيدة/ الشهيد (ثم ابتكرت الشجر)[(١)] شعرية رائعة عن الشهيد والشهادة، تمتاز بسمو جمالها وعمق معانيها، مازجت بين النمطين السابقين، نمط المقولة، ونمط الانحياز للشكل الفني، وأول ملمح على حداثة النص عنوانه الذي لم يكن كلاسيكياً، فهو قائم على إسناد فعل الابتكار، إلى ضمير المخاطب العائد إلى الشهيد، فالترميز هنا جاء شفافاً سهلاً بعيداً عن المباشرة عزز هذه الشعرية تفسير ماهية الابتكار الذي يقوم به الشهيد/ الشهداء عموماً، إنّه ابتكار الشجر، هذا اللفظة الدالة على الحياة والجمال وكل ما يتصل بهما.

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٠٩- ومابعدها

ثم تتوالد الدلالات الجديدة في قراءة مفهوم الشهادة والشهيد عبر لغة احتفائية لا تقريضية، من هنا نقرأ:(١)

// يحلف الانبعاثُ الجديد بمصحف ليمونه
أنك الأرض
أنك أنت الأمير الفريد
يضجّ التراب النبي بموتك هذا الصباح
ليعلن للخضرة المشتهاة
بأنّ ترابك تبرٌ من الدم
يشمخ فيه امتداد الحبق
في سفين لمجدك نحو السماوات
أنقذت طوفاننا من لهاث الغرق
ما دمت أوقدت جمراً من البرق
في زحمة الريح
ثم ابتكرت الشجر//

فالشهيد هو الأمير الفريد، لأنه مختلف عن غيره من الأمراء وهذا وجه فرادته، من هنا نجد أن الشاعر يضعنا أمام حالتين تتناسبان مع موقف موت هذا الأمير، التراب الذي يضج في تعبير عن جلال الموقف، ثم نعت التراب بمفردة من نوع خاص (النبي) في تعبير احتفائي عن الموقف الجلل، وفي إشارة احتفائية إلى وظيفة الرسالة، والتبيلغ الملازمة للمفردة النبي في العرف اللغوي، وفحوى هذه الرسالة وهذا التبليغ الجمالي، هو إعلام انزياحي موجه للخضرة المشتهاة، بأن دمه المسفوك تبرٌ من دم يشمخ فيه امتداد الحبق، فهنا الشاعر

(١) الأعمال الشعرية: ٢٠٩ – ٢١٠

يتخلى تخلياً تماماً عن أسلوب الندم، ليدخلنا في جوّ احتفاء مهيب للشهادة، ثم يحضر مشهد السمو والعلو والعروج إلى السماء، في تناص شفاف مع قصة طوفان نوح عليه السلام، فإذا كان طوفان نوح قد حصل بسبب طغيان البشر، فيأتي نوح لينقذ بعضهم، فإن الشهادة هنا هي إنقاذ من الغرق، هي حياة في مواجهة موات هي دفاع عن قيم في مواجهة خرابها، هي دفاع عن وطن في وجه محتلّ،هي إنقاذ قيم بطولية من غرق في محيطات من الجبن والخيانة والاستسلام، هي إنقاذ للأمل من غرق في بحار اليأس، من هنا جاء تفسير الشاعر جمالياً لفكرة الإنقاذ التي يمثلها الشهيد (ما دمت أوقدت جمراً من البرق/ في زحمة الريح/ ثم ابتكرت الشجر). ثم يستمر الشاعر في ترجمة ماهية الغرق/ الموت في موازاة الإنقاذ/ الحياة، فيقول:[1]

// قبل عينيك كانت عيون الغريق

تفتّش عن قشة للسلام

من الانفجار الذي صغت

تبتدئ المسأله

وهذا الرداء الحميمي

هذا التراب وشمسك

هذا الضجيج وصمتك

هذا الظلام وعدلك

تنزلت فينا رسولا

بآياتك المقمرات ... أضأت جبين المدى

وتشكّلت حلا

مفاتيحه البيض تقرع أحلامنا المقفلهْ //

(١) الأعمال الشعرية: ٢١٠

فالشهادة هنا هي فعل تحوّل، من حالة إلى أخرى تبرزها الثنائيات الضدية التي وردت في المقطع، من هنا يحضر مفهوم الانتقال من حالة إلى أخرى التي تحدثه الشهادة في المجتمعات، وأفضل ما يمثل حالة النقل تلك من حالة إلى أخرى هي حالة الرسول ومفهومه الاعتباري، ليسقطها على الشهيد، وهذا الإسقاط غير جديد في الشعر الحديث فغير شاعر قد أورد تلك الدلالة، كما نجد عند سميح القاسم مثلاً، عندما قال:

ولكم وقفنا بالقبور وإنّنا نستلهم الشهداء إذ نستلهم

يا جبهة السفاح لا تتشامخي نعلُ الشهيد أعزّ منك وأكرم

ودم الشهيد رسالةٌ نبويةٌ صلّوا على روح الشهيد وسلّموا

فالشاعر سميح القاسم يركز على استلهام الشعب من الشهداء وأنّ جبهة السفاح لاتعدل جبهةَ الشهداء، بل إنّ الشهيد أعزُّ منها وأكرم؛ ليصل بإعلائه إلى جعل دم الشهيد رسالة نبوية، فلنصلّ ولنسلّم على روحه الرفيعة. وإذا كان القاسم لم يحدّد ماهية تلك الرسالة، فإن ذلك لم يغب عن ذهن توفيق أحمد الذي يرى أن الشهيد رسول يحمل آيات من نوع خاص، إنها الآيات المقمرات التي تضيء جبين المدى في تشخيص مزدوج للآيات والمدى. وبالتالي فالوظيفة هنا بلاغية جمالية تصرّ على أن تجعل الحياة خيطها الناظم القابع خلف دلالاتها الإيحائية. من هنا لا غرابة أن يؤكد هذه الدلالة مرة أخرى عندما يقول(١):

// تمرّدْ كما أنت

واهزم بموتك ذُل الحياة

وعمّر على شجر الوقت عشّاً من الأغنيات

نبيّاً جديداً طلعت علينا

قم الآن من موتك الكرملي

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢١١

أيا من تشرّفت الأرض فيك

ويا من بفقهك علمتنا لغة الاشتعال

أمام دمائك صلّى النهار

وغرّد عصفور يافا على وجع البرتقال

دماؤك بوصلة العاشقين//

لكن الدلالة الإضافية هنا أن موت الشهيد حياة، لانه يهزم الذل المعادل الموضوعي والأخلاقي للموت، من هنا تحضر فكرة قيامة الشهيد، وهي قيامة معنوية، إنها قيامة قيم وأخلاق وكفاح مستمر في نفوس مؤيديه السائرين على طريقه، كما أنها في الوقت نفسه قيامة جمالية للحياة، إذ تصبح أبهج وأنقى، لذلك لا غرابة أن يحتفي النهار بدماء الشهيد فيصبح إماماً، بكل ما تحمله لفظة النهار من رمزية، ولا بأس أن يكمل الطقس الاحتفائي عصفور يافا المغرد على وجع البرتقال، لتصبح دماء الشهيد بوصلة العاشقين، صناع الأوطان الحقيقيين. الذين يعيدون الصورة المنكسرة للأوطان إلى حقيقتها:

// فلسطين قبل دمائك

أصغر من قطرة الضوء كانت

وحين انصهرت بها

قدّم الله أزهاره فاكتملت

وكان الكمال

من رأى قبل أيامك الخضر شمساً

تضيء قيامتنا من رماد الرماد

إنه الدهر

في وسعه أن تسير الحياة على إصبعيه

ولكنه الدهر صرخة واد لوادْ

أنت يا أنبل الواهبين

يقولون عنك:

ذهبت بعيداً وراء الممات

ألم يعلموا أنّ في موتك الآن

تبزغ شمس الحياةْ ؟! //

إنها الصورة المثلى التي لا يرسمها إلا عشاق الحياة من الشهداء، فمنهم تبزغ شمس الحياة. من هنا نلحظ أن توفيق أحمد في قصيدة أخرى هي (هودج هذا العريس) يستخدم مفردات الفرح في الدلالة على الاستشهاد فيصبح المشهد عرساً، يقول:(١)

// باتجاه الولادة سارت خطاك

ومن قلق راعف القهر

نام الجميع بُعيد الوداع

وقالوا لأمك نامي

وكيف تنام عيون كواها لهيب السهاد؟

ستشهد أمك بعد جفاف الظلام

احتفالا بهودج هذا العريس

وسرباً من الغيث

يُحمل فوق جناح الحمام

أتبكي؟!! وقد أقفلت صوتها

غصّ في صمتها المرّ

كل الكلام

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢١٦ – ٢١٧

إنها مثل عينيك
تشرق أسطورة كل حزن وكل غناء
ويستشهد القلب فيها مراراً
لتبزغ من تحت أقدامها لغة
ليس يفهم قاموسها الصعب
إلا دم مسرف في العطاء
إذاً يا قرير الجفون
تسامَ ونم في عيوني//

ربمّا تكون صورة استقبال الأم لنبأ استشهاد ولدها من أشد اللحظات درامية وإنسانية، بل من أكثرها فيضاً بالوجد والألم، من هنا يفتتح الشاعر قصيدة بمكانة الشهيد الجديدة، حيث الولادات، أي حيث كل ما يبعث الحياة في الإنسان والمكان، لتأتي لفظة الوداع وهي من الألفاظ الأشد قسوة على النفس البشرية، فلا لقاء محتمل بعد الوداع، لأنها سفر نهائي لا عودة منه، وهنا تحضر صورة الأم وصورة العرس، فالشهيد في عرفنا اللغوي الاجتماعي دوماً عريس، كأن النفس البشرية نزّاعة دوماً إلى ما يخفف عنها وطأة الفراق الأبدي، فتعزي النفس بعرس يؤوب العريس منه بعد انقضاء شهر العسل، ينفض الناس جميعاً عن تلك الأم وتبقى وحيدة في مشهد العرس الدرامي، لذلك يحضر خطاب النوم مرة أخرى، لأنه الخطاب الأخف وطأة وقبولاً في النفس، فالنوم يعقبه استيقاظ، وكذلك مفردة النوم دالة على عدم اعتراف بسلطة الموت، فالشاعر يقهر الموت باللغة عبر ترك مفرداته، والحقيقة أن مشهد الأم ومشهد العرس، من المشاهد المتكررة في الشعر العربي الحديث، وهنا يقفز إلى الذهن مباشرة صورة تلك الأم في قصيدة حالة حصار لمحمود درويش، الأم التي ما

تزال تنتظر انتهاء شهر العسل في صورة أخرى من أدق الصور وأحشدها إنسانية:

قالت الأم:
لم أره ماشياً في دمه
لم أر الأرجوان على قدمه
كان مستنداً للجدار
وفي يده
كأس بابونج ساخن
... ويفكر في غده
قالت الأم : في بادئ الأمر لم
أفهم الأمر. قالوا: تزوج منذ
قليل. فزغردت، ثم رقصت وغنيت
حتى الهزيع الأخير من الليل، حيث
مضى الساهرون ولم تبق إلا سلال
البنفسج حولي. تساءلت: أين العروسان؟
قيل: هناك فوق السماء ملاكان
يستكملان طقوس الزواج. فزغردت،
ثم رقصت وغنيت حتى أصبت
بداء الشلل
فمتى ينتهي، يا حبيبي، شهر العسل؟

فالشعراء، هنا لا يجددون فقط في شكل الخطاب الشعري ومضمونه في قصيدة الشهيد، بل يحاولون أن لا يعترفوا بسلطة الموت وقهره للنفس الإنسانية، باللجوء إلى مفردات مستعارة من طقوس العرس، فيجددون الخطاب ويزيدون من شاعريته، ودراميته، إنها نفض واختبار للمشاعر الإنسانية في نبلها وتعاطيها مع قضايا النفس البشرية الوجدانية ذات التوتر العالي.

٢- الأسير:

الخطاب هنا غير موجّه إلى اسم/ أسير محدد، وبذلك يتحول الخطاب إلى خطاب عام واحتفائي بفكرة الأسير، وهذا ما قدمه الشاعر في قصيدة (صهوة المدى) المهداة إلى أسير فلسطيني، والإهداء العام معبر عنه بصيغة التنكير يجعل الخطاب موجهاً إلى كل أسير، يفتتح الشاعر نصه بقوله:(١)

// قل لي بربّك
يا طليق الفكر والقوه
قل كيف تنجز كل يوم ألف بحر مستحيل
كيف تكنس عن شغاف الرمل
كل ملوحة الصدأ الذي
اختنقت نوارسه
بغاز الطين والرغوه
كيف ابتكرت من السلاسل في يديك
أساور القدس التي تزهو
بورد العز والنخوةْ
أنت الطليق بسجنهم
أفلا دروا أن الظلام
على دم المأسور ظلماً
ثورة الصحوةْ!!//

فالاستغراب والإعجاب والدهشة هي بداية الخطاب الشعري الموجه للأسير، وهذا ما عبرت عنه صيغة السؤال التي لا تنتظر جواباً. ثم يقوم

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣١٥- ٣١٦

الخطاب على ثنائية ضدية يحوم المعنى حولها هي القدرة على جعل الأسر، حرية منطلقاً من أن قيد الفكر هو أشد القيود ضراوة، وكذلك جعل السلاسل والقيود على المعصم أساور وهنا نقلها الشاعر من رمز للأسر والسجن إلى رمز للزينة والجمال، لكن اللافت أن خطاب الأسير في هذا النص، كان أضعف فنياً من الخطاب السابق الموجه للشهيد، فالملاحظ هنا ميل النص إلى الخطابية وتكرار الصورة المائية التي تؤدي الصورة ذاتها،كذلك تكرر المعاني المألوفة كما في جعل القيود أساور، وللوقوف عند الصورة المكررة يمكن أن نلحظ في المقطع السابق صورة (البحر، الملوحة، النوارس) مرتبطة بالعلاقة الدلالية التي يحققها الفعل يكنس، ثم في مقطع ثان يقول:

// أنت الذي قطف الحياة قصيدةً

أبياتها مطر

وتفعيلاتها دمك المقاوم

ثم سيختم القصيدة بقوله:[1]

القدس قد وعدت

بغيمك ماطراً

فاهطل كما شاء الجليل

ترابنا الموعود بالمطر الجليل

لبرق غيمك مغرمُ ... مغرم//

فالأبيات الشعرية مطر، ثم انتظار القدس غيم الأسير الماطر، على الرغم من الانزياحات التي أضفاها الشاعر على أسطره الشعرية إلا أن ذلك لم يلغ الدلالة المكررة التي يحققها الماء في الصورة، كذلك تكرار فعل الأمر (قل، قم، أسرج، واصلْ، ابزغ، لا تقسو- نهي-) أرهق النص وأدخله في دائرة المباشرة

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣١٧ - ٣١٨

والتقريرية، ففعل الأمر بطبيعته فعل نصح ووعظ وخطابة، يخفف من الشعرية التي اشتغل عليها الشاعر بجد وإخلاص، كما نلحظ في قوله:

// سيد الطلقاء أنت

فقم وأسرج جمر غزّة وانطلق

فرساً لها كل المدى صهوه

واصلْ نزيفك

كي تظلّ عرائس الأشجار

واقفة على تل المدى

واصلْ صمودك

كي تعود إلى حديقتنا القنيطرة

التي أغفت على تل الندى

لا أنت إلا أنتَ

فابزغ طائراً فينا

تشيبُ الحادثات

وتهرمُ الأيام

مثلك كيف يهرم؟ //

وربما في العاطفة الجياشة للشاعر، واندفاق المشاعر لديه ما يبرر ذلك، فليس المطلوب من الشاعر أن يكون مشغولاً في كل مقولاته بمراعاة شروط الشعرية، فلابد من أن تكون هناك قصائد حمّالة مواقف تُضعف بعض التقنيات، من دون أن تجرّدها من شاعريتها الإنسانية النبيلة، وهذا ما نجده في مقطع آخر من القصيدة ذاتها يطفح محبة، يقول(١):

// يا أيها المزروع فينا

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣١٧

أنت ضوء العين
تنبتُ في اليباس العشبَ
لا تقسو على من
جفّ في دمه النضال
لأنك الأرحم
بالله لو تلقي علي يداك
نصف تحية
أنا لا أقاوم من يديك
كثير تلويحاتها
فلأنت في الوجع الممضّ
الجرح... والبلسم
وجلال سجنك
ماثل في الروح
يجلدنا ولا يرحم//

٣- شاعر ما:

هنا يعتمد الشاعر أحمد تكنيك المجهول أيضاً كما في قصيدة (شاعر ما) فالخطاب يوحي أنه موجه إلى شاعر ما غير معروف، ولكنه في حقيقته، موجه إلى الذات الشاعرة نفسها، ثم إلى جميع الشعراء، يبدأ النص من استحضار موقف الشعر وطقسه في اللقاءات الشعرية(١):

// المركز يغلي كخلايا النحل
وكان الإعلان كثيفاً

(١) الأعمال الشعرية: ٣١٩- ٣٢٠

يلفت أنظار الأشجار

الواقفة على قارعة الليل

حضر المدعوون وغير المدعوين

ومن ليس له بالإبداع علاقه

قرأ الشاعر ما فاض

به الوجدان من الطاقه

صور رسمتها

ريشة من سبقوه

أوغل صوب الرمز

الومض/ المبهم

وانزاح بأكثر من مفردة

أتقن فيها بعد المابعد

ليُفرِح جمهوراً ذوّاقه

وتسلل عبر جوارحهم

بعواطف صادقة حينا

حيناً أفاقه//

يعتمد الشاعر على البساطة في التعبير والإيقاعية الشفافة للهاء الساكنة، ليرسم مشهده التهكمي المعبر عن موقفه من الشعر ووظيفته[١]:

// بان الهدف المخفيّ

وراء الكلمات تبدّى

والخارج عن سلطة طاعته

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٢٠

أوشك أن ينصاع لأفكار برّاقه
نسي الشاعر هذا
أن لكلّ الناس الحق
بأن تعرف
من يهوى في القاع
ومن ينهض
قامة ضوء عملاقه//

٤- خطاب الذات:

٤-١: السفر في بحار الذات والمعنى:

وهذا ما تقدمه قصيدة (أكثر مما يجب)(١)، والسفر هنا سفرٌ معنوي تسافر فيه الذات الشاعرة /الروح بحثاً عن المعنى، إنه فردوس الشاعر المفقود الذي لايكلّ من البحث عنه، ويعرف أنه لن يصل إليه، فالمعنى المفقود ضالة الشعراء، ومتعتهم في اكتشاف الصعاب والأهوال اللغوية في سبيله، والمتعة في أن يبقى مفقوداً ليبقى مسوغ الشعر قائماً،من هنا لا بأس على الشاعر أن يؤوب من رحلته، بخفي حنين، أو بخفي توفيق في تناص مع المثل، وكل يعود بتجربته الخاصة، من هنا من ضرورات الشعر والمعنى حرّف الشاعر المثل عن سياقه العام إلى سياق خاص دال على تجربة شاعرنا، يقول(٢):

// من غير رحيلٍ
بين مطار ومطار
أقطع أمداء اللحظهْ

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٠١

(٢) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

وأهوّم في السفر العاري
بسفينٍ أتنكّب وهم الرحلةْ
و أغادرها بقطار
وأريق خصوبة عمري لسواي
أعود بخفي (توفيق)
بثمار ليست كثماري//

ثم تحضر تساؤلات الشاعر التي لا تنتهي، والحيرة التي لا تداخلها سكينة، إنه حال الشاعر في كل زمان ومكان ألم يقل المتنبي (على قلق كأن الريح تحتي)، إنه القلق الوجودي، القلق الإنساني الذي يجعل الأفكار والرؤى تتصارع في الذات الشاعرة، والفكرة المبتكرة الجديدة هي حياة أخرى يضيفها الشعراء لعمر المفردة واللغة، يقول[١]

// ولأن الحيرة تسكنني
أضطرّ لأن أتعامى وأداري
ولأنّ اللفظ يشيّع معناه
فالجملة أيّ بصيص منها
يجعلها تحيا بالأفكار
ولكي تتجانس أسئلتي
أعقد صلحاً بين شجار وشجار
مجاناً ينسفح المركب
يهبطُ سعر الموجة في ميزان البحار
مرآة الرؤيا

(١) نفسه: ٢٠١- ٢٠٢

تتكسّر فوق خيالي

هل من ملاح

ينقذ أسراري؟//

ثم ينتقل الشاعر من عتبة الأسئلة التي تتكسر أمام مرآة الرؤيا، إلى عتبة الأجوبة التي تستشف من الواقع المر صورة أجمل يصبح الشاعر فيها نبي أفكار وأخيلة وصور في مملكة كلها أوزار وخرافات، فيزنر خصر مملكته بحبّ أخضر يعيد إليها الصفو والجمال، يقول(١):

// أكثر مما يجب

اشتعلت نخلة أجوبتي

ونبيّاً صرت بمملكة

تتعمّد بالأوزار

وخرافات في بئر حقيقتنا

تتدلّى كالوحش الضاري

فمتى تصفو نبعتنا

من قشٍّ أفسد إيقاع الماء الجاري

زنرتُ بحبي خصر مواجعها

هل من يحفظ زناري؟//

٤-٢: الذات الشاعرة والرقيب:

هنا تحضر الثنائية المتضادة دوماً عبر تاريخ الشعر كاملاً إنها الثنائية الصراعية المتمثلة بالمبدع والرقيب المعبّر عنه في نص توفيق أحمد بالمقص، ذاك الصراع المتمثل بالمبدع الباحث دوماً عن أفق مفتوح، ورقيب لا يقبل إلا

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٠٢

أن يقبع تحت سقوف واطئة جداً، فيتولّد صراع دائم بينهما، وهذا ما عبرت عنه الذات الشاعرة في قصيدة (قف عند حدّك) ولاشك أن الدلالة المرورية للفظة(قف) توحي بتوقف معنوي لقامع صوت الشاعر، والحد هنا هو مفهوم معنوي داخلي، فالشاعر هو من يستطيع أن يحدد الحدود ويرسمها بذكائه واحتياله اللغوي، ليعطي لكلماته جواز المرور، يفتتح الشاعر نصه بالتوقف عند ثنائية لجفاف الاغتراب، يقول[1]:

// في كلّ يوم يشرع الإبداع بابه

ويكاد يسكنني الجفاف

إذا نأى...

أو أعلن الشعر اغترابهْ

من سوف يبقيني ملاكاً

أمنح الدنيا بهاء صلاتها

وأُقيل أمّاً من رعايتها

جمال بناتها؟

من يا ترى سيقود مركبتي

إذا ما استنزفتني

لعنة تدعى الكتابهْ //

إنها تساؤلات الذات الشاعرة المشروعة عندما يعلن الشعر اغترابه، إذ إن افتقاد الشعر أو جفاف ينابيعه يجرد الشاعر من ملائكيته المفترضة، ويضيع بوصلة الرؤيا، إنها وقفة الذات التي تقدم اعترافاتها أمام قديسها/ الشعر. من هنا لا غرابة أن يفسّر الشاعر تلك العلاقة الانزياحية بينهما[2]:

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٠٦

(٢) الأعمال الشعرية: ٢٠٦= ٢٠٧

أنا نورس الشعر المصفق في الخيال
ومغزلي ريش من الأمطار
تغزله سحابهْ
شيء يطاردني
ألوذ بوحدتي
عينان تلتمعان في غضب
لتسرق من خيالي الاستعارات... الكنايات...

فالشاعر يقدم أدواته، ووسائله الشعرية، مادام نورساً للشعر، وهذا الأخير يأخذ دور المصفق في دنيا الخيال، فلابد إذاً من مغزل شعري ريشه الأمطار، عبر علاقة تداع شعرية، تجعل الكنايات والاستعارات من الماديات الثمينة المهددة بالسرقة، ثم يفسر هذا التهديد بقوله(١):

//انتظرني يا مقصّ على الممر
بجانحيّ ستنطوي
إن كنتَ قناصاً فقم وتحدني
هل تستطيع الآن
أن تغتال في قلمي الربابهْ
قلمي نبيّ الشعر في محرابه
ذاك البنفسج من يحوك وشاحه
ذاك الكنار ومن يضيء جناحه
إن أنت صادرت العبير على ضفاف أصابعي
قف عند حدّك

(١) الأعمال الشعرية: ٢٠٧- ٢٠٨

دع دمي ينسج مواجعه
ويصطاد الغرابهْ
هي مهنة لك يا مقصّ
وما اجتمعت سوى على التفريق
سوف يزور أخيلتي أمير الشعر هذا اليوم
لا تنزعْ ثيابه
في الأفق أشرعتي
عزيف الريح في شجني
وفي لغتي مواويل الصبابهْ
أنا نورس الشعر المصفق في الخيال
ولن أهابك يا مقصاً للرقابهْ//

إنه مشهد درامي صراعي للعلاقة بين المبدع والرقيب، يوضّح فيه الشاعر أدوات كل منهما، فالتحدي الموجع من الشاعر، والكلمة/ الناي المهددة بالاغتيال، والقلم الذي استحال نبياً للشعر، يحوك البنفسج وشاحه، والكنار يضيء جناحه، في مقابل رقيب يصادر عبير الأصابع، والمواجع التي نسجها الدم، واقتنصها من لحظات هاربة، ثم الرقيب الذي يصادر ثياب أمير الشعر في لقطة طريفة، من هنا لا غرابة أن يقفل الشاعر نصه بما بدأه بالتحدي الذي سيبقى قائماً بين شاعر سلاحه الخيال، ورقيب سلاحه المقص، ذاك الصراع الذي سيبقى ما بقي الشعر ومابقي الشعراء، وإلى أن يرث الله الأرض وما عليها.

الفصل الرابع

جماليات المكان المعشوق

ليست العلاقة بين الشاعر ومكان وجوده الأول علاقة عابرة بل هي علاقة محفورة في الذاكرة لاسيما إن كان هذا المكان قد احتفى بطفولته، فبيت الولادة أو الذاكرة الأولى هو المكان الأول لتشكّل الذاكرة، فالبيت هو ركننا في العالم، إنه كوننا الأول، والألفة معه تجعل أبأس بيت جميلاً، إن مؤلفي كتب " البيوت المتواضعة" كثيراً ما يذكرون هذا الملمح من جماليات المكان، ولكن هذا الذكر مختصر جدّاً، فلأنهم لا يجدون إلا القليل يقولونه عنها فإنهم يكتبون باستعجال، إنهم يصفونها كما هي من دون معايشة بدائيتها، تلك البدائية التي تسم كل البيوت – غنيها وفقيرها– بميسمها والتي يتمّ اكتشافها إذا رغبنا عبر ممارسة أحلام اليقظة[١] التي تشكل روح الشعر، استطاع الشاعر توفيق أحمد عبر المزج بين ذاكرة المكان بكل ما تحمله من تفصيلات، وبين الخيال أن ينقل لنا عمق الإحساس بالمكان الغائر في داخله فظهر المكان الواقع ممزوجاً بمعاني حلمية، وهذا ما يمكن أن نلحظه بأربعة تحولات للمكان برزت في تجربة الشاعر:

الأول: المكان/ الذاكرة والطفولة:

وهذا المكان برز في غير قصيدة ربما تقدم قصيدة " بلدتي " النموذج المتكامل والناضج له (مكان الولادة) إنها صراع بين المكان الغائب الغائر في

---

(١) جماليات المكان باشلار: ٣٦

الذاكرة، وبين لحظة راهنة أبعدها الزمان والمكان عن تلك الذاكرة يمسي تذكر المكان الأول هو محاولة لإيقاف فعل الزمن والرغبة في العودة إلى زمان أكثر براءة وأكثر نقاء،إنه زمان الطفولة، الحلم الذي يراودنا دائماً ويسكن في دواخلنا، نموذج البداءات والتشكيلات الأولى للكون، الذي تتصاحب معه الذاكرة مع رغبة في إيقاف الزمن أو قهره، يحاول توفيق أحمد في قصيدة بلدتي أن يقدم لوحة بانورامية لمكانه الأول بكل ما كان يحمل من ألم وشقاء وتعاسه، لكن دون أن يخفي على القارئ حب كبير يخزنه في داخله تجاهه، فمهما جلدنا مكاننا الأول أو عذبنا يبقى محبوبنا الأول، وإلا لما كتبنا قصائدنا التي تحتفي به، فليس من الكره والكيدية يولد النص، تقوم بنية النص في قصيدة بلدتي على اللوحات المشهدية، يفتتح الشاعر نصه بلوحة المشتهى المكاني القائم على التمني فيقول(١):

// لو فتّشوا دمي المرابط خلف أضلاعي
رأوا رمّانة الدار التي شهدت تعاستنا
وتلك السنديانات العتيقة
تزدهي قدام بيت الطين
يغسلها براحته الصباح
ورأوا مكاناً ثانياً
لعبت معي فيه الأفاعي ما تشاء:
طفولة، سماً، تعذّر نزفه، فوضى،
وديساً زجّ في لحمي الجراح
شوكاً: وحشداً من غصون التين قبل قطافها

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٧٦-٣٧٧

ورأوا تحدينا لعربدة الكؤوس

وما تولّده العواصف في القرى:

ورأوك " عز الدين"

وأنا كآخر شرفة يرمي عليّ

الوردُ نكهتها، ويشرب قهوةَ الأيام من فنجانها

الموتُ المتاحْ

ورأوك يا مسكين أعنف من قوى التنين

أجمل من تفاصيل الحياة:

رؤى، وعربدة، وحكمة ناسكْ فوضى

ومنجم رقةً وحنين"//

البنية اللغوية الافتراضية للمكان المشتهى، تنطلق من المفتاح (لو) بكل ما يحمله من نقل للمعنى، فمنطقه اللغوي أنه حرف امتناع لامتناع، ففعل الرؤيا الذي يليه هو حلم لتعذر تحققه في الواقع، ومن هنا فما سيبُنى عليه هو أيضاً افتراض مشتهى لتعذر واقعيته، ثم يأتي الفعل الأساسي الباني للمقطع وهو (رأوا) وهو في واقعه السياقي النصي وإن كان فعلاً بصرياً، إلا أن الصيغة الشرطية الافتراضية تنقله إلى الرؤيا في الحلم أو الصورة الماثلة في الذاكرة، هذه البنية الشرطية القائمة على ثلاثة أبعاد: لو الشرطية، وفعل الرؤيا وجوابه هي البنية المشكلة لدلالة النص، ثم تأتي مكونات اللوحة المفسرة لفعل الرؤيا وماهيته والناصة على: القلب المرابط، ورمانة الدار التي يضفي عليها الشاعر بعداً تشخيصياً عندما تصبح شاهدة على التعاسة، والسنديانة العتيقة بكل أنوثاتها ومدعبة الصباح بأنامله لها، ثم ذاك المكان النائي الممثل لشغب الطفولة وشقاواتها. فالشاعر يقدم صورة فوتوغرافية بالكلمات للمكان الماثل في الذاكرة مضمّخاً بالحنين والعشق.

اللوحة الثانية تفاصيل المكان:

وهنا يحضر البعد الطللي المعاصر للمكان، فإذا كان الشاعر التراثي، قد تغنى في أزمان مضت بالطلل وتوقف عنده بكل ما يحمله ذلك من دلالات إلا أن ذاك الوقوف بكل ما يحمله من ظلال درامية هو وقوف مشخص لتذكر المحبوبة، أما في النص الشعري المعاصر، فقد أضفى الشعراء المعاصرون أبعاداً أخرى للطلل حوّلته من المشاهد المرئي إلى الغائب الغائر في النفس، فباتت أطلال المكان هي أطلال الذات الشاعرة، وهذا مما زاد في دراميتها، وتوفيق أحمد في احتفائه بالمكان يحاول استحضار المكان الغائب في الذاكرة معتمداً أدوات التذكر والحنين واللغة في محاولة لاسترجاع المشاعر الأولى التي لم تدنسها الحضارة، إنها ذكريات البداءات الأولى الصافية التي لم تعكرها الحياة، والفطرية التي لم تلوثها عجلة المدينة،إنه استحضار بكل ما يحمله من تفاصيل لأرض أولى، يقول في هذه اللوحة(١):

// كثرت تلاوين التعبّد
بين ذاك وذا
لكنه الحب الذي انشقت براعمه
على الدنيا شجر
حبّ تعطّر بالمناجل/ والمعاول،
صيغ من عرق الجباه السمر
قُدّ من الحجر
أهدى الحياة عباءة التاريخ
يحبو تحت ظلّ خيوطها طفلُ القمر
يا بلدتي...!!

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٧٧ – ٣٧٨

شابت على قدميك إبرة أمي السمراء

وهْي تطرّز الأشجار ثوباً للربيع المنتظر

كوني التراب على قميص غوايتي

أكن المطر

أكن المطر//

تتكون جزئيات هذه اللوحة من الحب أساس الحياة، ولكنه حب ممزوج بالخيال، ومن هنا لا غرابة أن يراه الشاعر ذاك الحب التي تبزغ البراعم فيه شجراً، في صورة طريفة، ثم لا غرابة أن تطبعه الحياة الريفية بطابعها الخاص المعجون بالتعب، لذلك يغدو حبّاً معطراً بالمناجل ومصاغاً من عرق أصحابه الكادحين، في هذا المكان تكون ولادة طفل القمر معادلا للشاعر، وفي هذا المكان يحضر تفصيل أساسي مكون للمشهد بصورة بصرية طافحة بالحب، هي صورة تلك المرأة/ الأم، التي تتحول حياكتها للثياب من مهنة وعمل، إلى حياكة شعرية يرسمها خيال الشاعر بصورة بديعة هي صورة تطريز الأشجار لمولود قادم هو مولود من نوع آخر هو الربيع في معادل موضوعي للشاعر المرتدي دوماً قميص الغوايات.

وثم يستحضر الشاعر صورة الناس في ذاك المكان الأول في تفصيل آخر يقول(١):

// كثرت تلاوين التعبُّد بين ذاك وذا

وصاغوا لوحة للحب أجمل من قمر

أخذت ضريبتها الحياة

من الطموح .. من الرغيف..

من الجباه .. من الكرامة والحجر//

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٧٨

ولم تغب في قصائد أخرى صورة الأب كتفصيل أساسي من تفصيلات المكان، وحضورها كان دراميًا مرتبطاً بالذكرى والفقد، يقول في قصيدة (هل تذكر يا أبي)(١):

// هل تذكر مثلي يا أبي؟

ذلك البابونج المتدلي

من على شرفة بيتنا الطيني

أنا أذكر تلك العاصفة

حملتني مع رفيقيّ الشقيين

عصافير في مهبّها

كان الوقت وجعاً وغباراً ...//

فحضور السؤال وحضور الذكرى هو حضور موجع، تمتزج فيه تفصيلات المكان مع سؤال الأب بحميمية فقد لجمال لم يعد موجوداً.

فالشاعر في هذه اللوحة يدع تفصيلات المكان تكشف عن نفسها من دون مصادرة وبذلك يدفع المتلقي بعيدا عن الوقوع في سذاجة الرؤيا التي يقدمها الفهم الجاهز، وإنما يحرضه على اكتشاف أفق آخر لقراءة العالم.

واللوحة الثالثة إعادة تشكيل المكان:

هنا تتحول لفظة بلدتي إلى بؤرة دلالية تبدأ بها الجملة وتنطلق منها الدلالات في مسارات متعددة في جسد القصيدة، الواقع / المادة الخام يصبح مصدراً للصورة يمزجه الشاعر بالحب فيزيح اللغة عن دلالاتها الأولى إلى دلالات انزياحية شعرية متعددة، يقول(٢):

// هي بلدتي

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٥٥

(٢) الأعمال الشعرية: ٣٧٩ – ٣٨٠

ومضافة المطر الجليل
يرفّ أجنحةً على كتف الجبل
تلك الطبيعة كم تمايلت السنابل
فوق ساعدها المعطر بالغمام
وكلّ سنبلة كوجه حبيبتي
أو قُل هي البدر اكتمل
من ذا رأى قمراً بدائيّاً
يصوغ حضارة منسوجة الأضواء
من عرق الجباه وزغردات الليل في سهر المقل
من ذا رآها
وهي تلبس زهوة الأشجار في عرس الخصوبة
تتجبُ البابونج الملكيّ
من وجناته قطف الصباح نهاره
قبلاً قُبلْ //

فالشاعر هنا ينحاز إلى جماليات المكان الأول، ذاك الجمال الحسي الممزوج بخيال الشاعر، معتمداً تقنية التشخيص للمكان، والسرد الوصفي الذي يحتفي بكل مكونات المكان، مع انحياز إلى لغة شعرية ترفل بالمجاز القريب المتناول الذي يهدف إلى تحقيق تواصل جمالي لا يتعب القارئ في تأويله، ولكنه يشركه في الذهاب بعيداً في الاستمتاع بالطبيعة الملتفة برومانسية شفافة، تغدو فيها البلدة/ المكان مضافة للمطر الذي يرف كطائر على كتف الجبل، وتغدو السنبلة فيها مشابهة لوجه الحبيبة جمالاً وألقاً، وينشغل القمر بصوغ حضارة من عرق الجباه المتعبة، ويتواضع البابونج فيها، فيغدو ملكياً يقطف الصباح من وجناته قُبله. وهذه الدلالات كانت حاضرة دوما في احتفاءات

الشاعر بالمكان وهذا ما نلحظه في مجموعته الاولى، في قصيدة (ضيعتي يا الورد)، التي يخاطب فيها الضيعة قائلاً[(١)]:

// يا قطيعاً من نجوم تعبت

واستحمّت بمياه الجدول

يا العصافير على الإيك ويا

ضمة الصدر وتيه القُبل //

الثاني: المكان/ المدينة الأنثى المعشوقة:

المحبة هنا تعيد صياغة المكان كلما أوغل في الصمت، يمارس المكان هنا سطوته على الشاعر ويشيد حضوره في داخله، فيحتفي الشاعر به، بتأنيثه، وبالتالي يأخذ المكان هنا لبوس الأنثى المحبوبة بكل تحولاته ودلالاته وجزئياته.

يمكن أن نلمح استخدام الشاعر ضمير المؤنث في مخاطبة المكان/ المدينة، واستخدام مفردات العشق في التعامل معها، يقول مخاطباً طرابلس الشام في قوله[(٢)]:

// ماذا أقول وهل تركت لعاشق شيئاً يُقالْ

يا أنت يا امرأة التوحّد والنصاعة والجمال

الورد هذا أم نجوم الأفق طُفنَ على التلال

حوريّة في البحر أنت وتاج ثلج للجبال

هذي البطاقة من ورود الشام مُترفة السلال

في السلم أنت شقيقة للروح فيها والقتال

أنا عاشق أترعت خمر الحب من كرم المحال

---

(١) الأعمال الشعرية: ٦٢

(٢) الأعمال الشعرية: ٣٦٦

أهدي طرابلساً هواي .. وهل هواي سوى ابتهال
يا أنت يا ورد المدى ومواسم الشمم الطوال//

فخطاب الحب طاغ على النص، والمدينة هنا هي الحبيبة بتحولاتها الجمالية، ويتجلى ذلك في مفردات الحقل الدلالي الدال على الحب، فالشاعر عاشق، والمدينة امرأة، ولكنها امرأة غير محسوسة وهذا ما يبرزه التركيب الإضافي والعطف (امرأة التوحد والنصاعة والجمال) فهي مرأة مكونة من نصاعة وجمال، وكذلك المدينة هي حورية، وهي شقيقة للروح، وهوى الشاعر هنا هو ابتهال، من هنا كل مكونات الخطاب العشقي مضفاة على المدينة.

وفي مخاطبة بغداد تتحوّل المدينة إلى خطيبة، يقول[1]:

// لبغداد جئت أقدم خاتم حبي
فهل يأذن الماء في دجلةٍ
أن أصوغ لها الشمس من ذهب الشام
إليها العراقة تمشي
على قدمين من الورد والنار//

والبعد عن المكان/ الموطن، يولّد مشاعراً خاصة لدى الشاعر، فيكون مصدرا للحنين ولتأنيث المكان الذي يتحول إلى حبيبة، فيصبح الرحيل عنها مصدراً لضنى العاشق، فيسبغ عليها كل مشاعره، وهذا ما نلحظه في خطاب اللاذقية في قصيدة (على ذراها أصلي) التي يقدّم لنا الشاعر من عنوانها مباشرة ما يعتمل في قلبه العاشق فدوماً العشق محراب للعشاق والتهجّد والتعبّد فيه هو سكينة من نوع خاص إنها سكينة صوفية توحي بحالة توحّد معه وصل إلى ذروته متمثلاً بالصلاة وهي أعلى درجات الصدق في التعامل مع المكان/ المحبوب،أو العاشقة/ المحبوبة، من هنا يقدم لنا الشاعر رحلة ظعائنه الخاصة

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٢٧

بطريقة معكوسة خفية، فإذا سكب الشعراء دموعاً غزيرة حزناً على الظعائن الراحلة والحبيبة المهاجرة، فالشاعر هنا هو المسافر والحبيبة منتظرة، يقول[1]:

// رحلتُ عنكِ وهذا القلبُ ما رحلا … واليوم عدنا كما شاء الحنين إلى

للاذقيـــة ســـر بـــي إننـــي عجـــلٌ … مـــن رام أمـــراً ثمينـــاً رامـــه عجـــلا

وفي الشواطئ أرمي بعض أشرعتي … وأنثنــــي بهـــدوء والهـــاً ثمـــلا

وأفــتح البحــر عــن جنيــة خلعــت … من سندس السحر فوق الشاطئ الحللا

خـذني إليهـا خـذوا قلبـي وأمتعتـي … فهـل رأيـتم غريقـاً يـشتكي بلـلا //

يبدأ الشاعر بالفعل (رحلتُ) في تقديم ثنائية الغياب/ الحضور، فالجسد الغائب عن المكان/ الحبيبة، والروح حاضرة دوماً لم تغادر، فالمكان مسكنه المجازي هو القلب والروح من هنا يبقى ساكناً فينا لا يغادرنا فهو المعشوقة التي لا تغيب روحاً والغياب الجسدي عن المكان ما هو إلا محرق مولّد للشوق والحنين الذي يمتزج مع العشق المقيم دوماً في القلب، من هنا يستحضر الشاعر أسلوباً تراثياً في التعامل مع الحنين معبراً عنه بفعل الأمر (سر بي) وهو الفعل الذي كان ملازماً للشعراء في مخاطبة شخص مفترض قد يكون الصديق أو الحادي، عندما يغلبهم الشوق في تذكر الحبيبة أو مكانها معبراً عنه بالوقوف على الطلل، فالسير هو المشي على القدمين بكل ما يعتري صاحبه من كد وتعب للوصول إلى المكان فهو معبر على الضنك والشقاء في طلب المكان، وبذلك يكون الشاعر قد انحاز للتعبير التراثي في وصف وسيلة الوصول للمكان، ثم يستحضر الشاعر مفردات العاشق في التعامل مع المكان المؤنث/ المعشوقة، (رحلت، القلب، الحنين، التعجّل في الوصول،أرمي، أنثني،) قد يكون مما أفسد أجواء الصورة تقنياً مجيء حرف الجر في موقع لا يُستحب

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٣٩- ٣٤٠

أن يكون فيه (نهاية البيت الأول) فنهاية البيت هو موقع إبراز لمفردات مهمة وهذا غير متحقق مع حرف الجر.

ويتعامل الشاعر مع المكان على أنه أنثى مباشرة في خطابه الشعري، من هنا تكون الرسالة الوسيلة الأكثر رومانسية في الخطاب، وهذا ما نلحظه في قصيدة(رسالة إلى امرأة جميلة) فتأتي عبارة (امرأة جميلة) كناية عن حمص، يقول في ثنايا هذه الرسالة(١):

// بي أفتدي حمص ما قلتُ الهوى كذبا	**ورب أرض ثراهـا يـزحم الـشهبا**
علـى حجارتهـا الـسوداء أنزلنـي	**وجْـدٌ فأنزلتهـا الأجفـان والهـدبا**
أطـوف فيهـا شـراعاً لا ضـفاف لـه	**وعاشـقاً جـاوزت أحلامـه العتبـا**
يـا حمـص إنـي محـب لا حبيبـة لـي	**إلاك فلتمنحـي محبوبـك النـسبا//**

الثالث: المكان /الأنثى: الحلم والسحر والتاريخ:

ليس المكان هنا أبعاداً هندسية أو بقعة جغرافية، ينتقل المكان هنا ليصبح قراءة ثقافية وجمالية، هذا بخلاف مكان الولادة الذي مازال حبل مشيمته موصولاً لم تستطع القابلة القانونية قطعه، الحالة هنا رسم للمكان بالكلمات وإعادة تشكيل له، أو تصوير جديد له كما يحلو للشاعر تخيله، وهنا سأتوقف عند نصين يمثلان هذه الحالة هما (إيبلا) و(حمص) من دون أن يعني ذلك أن نصوص المكان الأخرى لم تحتوِ على إشارات كثيرة دالة على ذلك، ولكن طبيعة الدراسة دوماً تقتضي التقسم والتصنيف، في نص إيبلا يعيد الشاعر قراءة التاريخي من منظار الشعري، فالمكان الغابر الذي ما بقي منه إلا حضارة ثقافية عظيمة وأطلالاً ترمز إلى مكان كان ضاجاً بالحركة والناس، تفرض على الشاعر الذي لايقبل إلا بتفسيراته الجمالية التي تقضّ مضجع التاريخيين وتفسيراتهم العلمية،

(١) الأعمال الشعرية : ٣٤٢

فالشاعر هنا يعيد أنسنة المكان ويعيد إليه الحياة، فيتحوّل المكان بأحجاره وبقايا أطلاله إلى مكان ضاجٍ بالحركة وبالحياة، هنا المكان لا يشيخ، يبقى طائر الفينيق الذي يجدد الحياة دوماً، يقول[١]:

// ولأنها أحلى الزهور تزاحمت

من حولها الأيام أطياراً ونحلاً

ومشت في يدها الغمام

تسير عجلى

نسج الزمان لها

سريراً من جمان

كلما شاخ

على يديها الحلوتين

تصير أحلى

هي طفلةٌ... وضفيرتاها

ترسمان معاجم الأيام

تلويناً وشكلا//

إنها الزهور المتفتحة دوماً في قهر لعامل الزمن من هنا تأخذ مركزيتها الكونية وأهميتها في أن تكون في المركز الذي يؤمه الناس من كل فج، ثم يضفي على التاريخي صفات إنسانية تشخيصية تعمق دلالة قهر فعل الزمن، فيمنحها قدرات تحويلية فالزمن يشيخ، ولكن إيبلا الطفلة دوماً تحافظ على قدراتها في التمسك بجمال لا يشيخ، بل هي طفلة دوماً تهزم الزمن، وتعيد تشكيله بجمالية مثالية بريئة متمثلة بضفيرتين طفوليتين تعيدان رسم الأيام

(١) الأعمال الشعرية: ٣٩٤

وتشكيلها، من هنا ينماز تعامل الشاعر مع المكان عن عمل المؤرخين، وتختلف قراءة التاريخ/ المكان، فالشاعر صنّاعة أحلام يقظة تغوي، لا مسجل عقارات، وبذلك لا غرابة أن تكون قراءة التاريخ المكاني قراءة حلمية كما نقرأ لدى الشاعر [1]:

// هي أصل كلّ بداية
لبس التراب جذور دهشتها
ولولاها
لما عرف الزمان لأصله الأزلي أصلا
هي نجمة سكنت ضمير الشرق
واكتحلت بمرود رمله
أكرم برمل البيد كحلا
تحت التراب غفت
فهزّ سريرها الآتي
وقال لها: انفضي عنك النعاس
توضّئي بالحاضر
اغتسلي بصفصاف النهار
وقفت كرمح الشمس
ترفع نيزك الدنيا
على كتفين من حجر
يكاد الصمت فيه يقول: أهلا //

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٩٥-٣٩٦

فإيبلا هنا هي أصل البدايات، وهي النجمة التي تكتحل بمرود الرمل الحلمي، وتغفو تحت سرير الحلم، والتاريخ يداعبها ويوقظها، فالحياة تعود إليها بعد إغفاءة، فتغتسل بصفصاف النهر، وويكاد صمتها البليغ يرحب بالزائر، وبذلك ينتقل الشاعر من التعامل الوصفي مع المكان كما هو معروف في النص الشعري التراثي إلى الموقف الفكري الجمالي الذي يحتفي بالمكان ويعيد تشكيله ويتوقف عند رؤى إنسانية أخرى غير مرئية لغوياً، ويمكن أن يلحظ القارئ هذا من خلال مقارنة الطريقة الوصفية في قصيدة البحتري السينية الشهيرة في وصف إيوان كسرى، ليرى المكان الذي يجسد موقفاً حسياً بصرياً فذاً للصورة عند البحتري، فالشاعر يعيد رسم الصورة التي رآها بريشة الكلمات من دون إضافات، في حين يكون المشاهد الحسي وسيلة الشاعر المعاصر لخلق المكان الحلم الذي لا يتطابق مع البصري الحسي المشاهد غالباً، من هنا لا غرابة أن تمسي إيبلا حسب الشاعر(١):

// خلّوا الطريق لها
أتت إيبلا عروساً
في ثياب النور تُجلى
فتحت يداها للحوار
وسافرت بين القصيدة والغمام مدينة
ملكوتها فكر .. وفي أسرارها
ما لم يدر في البال قبلا
هي في المعرة شيخها الأعمى
وتبصر باسمه الأشياء
من باب البسيطة لاحتراب الطامعين
وتدفع الغرباء عن ينبوعها الغالي

(١) الأعمال الشعرية: ٣٩٦

ليبقى في ضمير الأرض أغلى
هي كل هذي الذكريات توحّدت فينا
وسمّاها جنون الشعر .. إيبلا //

فالزخم التصويري الذي يورده الشاعر في تصوير الاحتفاء بالمكان المؤنّث ينقله من دائرة الواقعي المحسوس إلى دائرة المتخيّل الحلمي،من هنا تظهر إيبلا في مشهد كرنفالي عروساً يُفسح لها الطريق، ثياب زفتها من نمط شعري خاص (ثياب النور) يعزز تلك الدلالة الحلمية بسفر من نوع خاص مكانه بين القصيدة والغمام، تدافع بجمال عال عن ينبوعها الغالي، وكل هذه التفصيلات المشهدية تجعل خاتمة النص خاتمة منطقية جمالياً (هي كل هذي الذكريات توحّدت فينا وسمّاها جنون الشعر إيبلا). فالجنون بمعنى افتقاد المتخيل للعلاقة المنطقية بين اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون، وبمعنى إيراد علاقات دلالية جديدة هو الذي ينقل الألفاظ من صورتها المألوفة إلى صورة انزياحية جديدة تشكل روح الشعر .

ويمزج الشاعر توفيق أحمد في تعامله مع المكان المؤنث بين ذاك المكان وبين رموز تاريخية دالة عليه كما سنلحظ في قصيدة حمص، وللرموز التاريخية والدينية والأسطورية أهمية خاصة" لما يرتبط بها من أحداث مهمة ومواقف معهودة، بحيث أصبح استدعاؤها أمرًا يثري المضمون الشعري، ويكشف الكثير من المعاني التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة، وقد حظيت الشخصيات التاريخية بنصيب وافر من عمليات الاستدعاء والاستحضار في شعره، الذي اتكأ على شخصيات قديمة وأحداث تاريخية" جعلها خلفية للموقف الشعوري الذي يُعبر عنه، حيث اتخذ من صفات الشخصيات والأحداث، وما اشتهرت به من دلالات عبر التاريخ، رموزًا مفسرة(١). ومن هنا نقرأ في مفتتح نص (حمص) (٢):

---

(١) نبيل أبو علي: الفرق بين الأسطورة والخرافة والتاريخ، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، العدد الخامس(١٩٩٩): ٢٠٢

(٢) الأعمال الشعرية: ٣٨٩

// لحمص العدية أرخى الزمان قناديله
وأغار على الظلمة الفاحمة
تفاصيلها وجع دائم وانتظار
يهزّ غمام دمي
في زمان الهجير المحتّم
لحمص معاجم تختصر المفردات:
على زند تدمر وشمٌ
يعود إلى زمن غابر
ويقود إلى راية قادمهْ
يرشّ نبيذاً وقمحاً على صدر روما
ويفتح نافذة للحوارْ//

يغدو الشعر هنا أكثر فلسفة من التاريخ حسب تعبير أرسطو، فالشاعر هنا يفتتح نصه بعلاقة حمص المكان مع الزمن/ التاريخ، فيقدم تفسيره الشعري لتلك العلاقة القائمة على مزج الموضوعي بالذاتي، فتمسي تفاصيل المكان وجعاً دائماً يهز غمام دم الشاعر في صورة شفافة مبدعة، ثم ينتقل ليفسر معجم حمص الخاص، فيدخل من بوابة تدمر التي تصبح وشماً على زند الزمان، معبّراً بهذه اللفظة عن ديمومة غير قابلة للزوال، هذا الوشم، أو هذه العلامة الفارقة، هي وسيلة الحوار بين الشرق والغرب، ولكنه حوار شعري معبر بطريقة شفافة عن واقع موضوعي، فالوشم التاريخي (تدمر) يرش نبيذاً وقمحاً على صدر روما، وبذلك يبرز القيمة الجمالية والاقتصادية لذاك المكان.

والشعر يحمّل الأحداث والأمكنة وشخصيات التاريخ دلالات جديدة، تنبع من رؤية الشاعر ومن حاجاته وهواجسه، وكذلك من تجربته الذاتية ومن مستجدات عصره، فيجعل الشاعر من التاريخ رموزاً لتحقيق أهداف ووظائف

جمالية ودلالية يصبغها بصبغته الذاتية وتحقق شعريتها عبر عضويتها واتساقها في النص الشعري مع بقية مكوناته، فلا تأتي بصيغة مباشرة أو فجة أو نافرة، فتكون عبئاً على الشاعر والنص،وهذه العضوية تظهر في إعادة الشاعر نصه إلى سيرته الأولى المؤنثة التي تعيد عجن التاريخي بالشعري، يقول(١):

// حمص تعرف أنّ يديها مبللتان
بحبر الغبار
ولكنها تحمل الشمس مروحة
تكنس الليل عن جفن أيامنا النائمة
وترمي صداها بصوت المنادي
وتلبس إسوارها من دموع السبايا
ورمل البوادي
وتنسج من صدد خيمة للحداد //

فحمص هنا تستمد ملامح أنثوية خاصة، تبرز من خلال تفاصيل جسدها، التي يستعمل فيها الشاعر تقنية التشخيص، فيداها مبللتان بحبر الغبار، ومروحتها هي الشمس، ثم يورد الشاعر صورة معبرة في قوله (تكنس الليل عن جفن أيامنا النائمة) تحوي ثلاثة مجازات متلاحقة، هي استعارات مكنية، تنقل بدقة الحالة الجمالية والعاطفية التي يريد الشاعر إيصالها إلى المتلقي. ثم ينتقل الشاعر إلى الاحتفاء بجزئيات المكان (البادية، صدد، تدمر،) وبشخوصه الذين عاشوا فيه أو مرّوا عليه (المتنبي، خالد) وهنا تصبح الأحاداث والأمكنة، والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل إن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى، فدلالة البطولة في قائد

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٨٩ – ٣٩٠

معين (خالد بن الوليد)، أو دلالة النصر في معركة معينة- بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة- باقية وصالحة لأن تتكرر، وهي في الوقت نفسه قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة(١). ومن هنا ليس غريباً في احتفاء الشاعر بالمكان أن يعود إلى معين التاريخ ليأخذ معادلاته الموضوعية في بناء النص ويمزجها بذاته فيصبح الخطاب نجوى ذات ممتزجة بعشق المكان، يقول(٢):

// أيها الغابرُ العابرُ اغتسلْ

بنهرٍ من الوجد لم يكتملْ

بمرايا الحضارة في باب تدمر

وارفع على الأرض صخرتك الجاثمة

وقدّم على طبق من رضاب الحروف

هدية ما شئت للمتنبي

وإن عسلاً كان أو علقماً

يجعل الرفض محتملاً في الخيارْ//

ثم يستحضر الشاعر مفصّلاً العلامة اللغوية (خالد بن الوليد) رمزاً دالاً على المدينة، مستخدماً تقنية التكرار، فيجعل عبارة (هنا خالد) مركزاً لانطلاق الدلالات المتشعبة في تعامل لطيف يوظف هذا الرمز التاريخي عضوياً في بناء النص، معيداً قراءة سيرته شعرياً، يقول(٣):

// هنا خالد دقّ أوتاده

---

(١) راجع هنا علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ١٢٠

(٢) الأعمال الشعرية: ٣٩٠

(٣) الأعمال الشعرية: ٣٩٠ – ٣٩١

في ضلوع القرى

امتشق الفجر من غمده الجاهلي

بصحو القصيدة والنزق المتشظي

وراء الروي

بصوت المؤذّن يتلو بمسجده

سورة الفتح بعد الكرى

وهشيم انتظارٍ

يبشر جلد السكينة بالانفطار

هنا خالد يا ترى

ما الذي يجعل الورد يختار للريح ألوانه

هنا خالد أركز الرمح ملتمساً فرصة

لانطلاق جديدٍ

تُحدّد أكفاننا والقبور

هنا خالد بشفيف التأني

بنى قبةً للنسور

تدور علينا ندور ونرفض هذا الحنين

الذي لا يفيض لظى شامتاً

في الصدور //

فهنا الاحتفاء بحضور هذه الشخصية، وهو احتفاء أسطوري يظهر فيه القائد ممتشقاً الفجر سيفاً، وهو احتفاء جمالي وبطولي يجعل خالداً رمزاً محرّكاً لدم القصيدة، وهنا تبرز الذاتية في الشعر في التعامل مع الرموز التي تمسي رموزا جمالية تتمظهر في كل نص بثوب جديد، وهذا ما يمكن ملاحظته من

مقارنة صورة هذا الرمز أي خالد بن الوليد مع شعراء آخرين، كما نجد عند نزار قباني في قصيدته (مرسوم بإقالة خالد بن الوليد)[(١)]، وقصيدة (من مفكرة عاشق دمشقي) وفي هذه القصيدة الأخيرة يقول[(٢)]:

يا شامُ ... أين هما عينا معاويةِ وأين من زحموا بالمنكب الشُهبا

فلا خيول بني حمدانَ راقصةٌ زهواً ولا المتنبي ماليءٌ حلبا

وقبر خالدَ في حمصٍ نلامسه فيرجف القبرُ من زوّاره غضبا

يا رُبّ حيّ رخام القبر مسكنه وربّ ميْتٍ على أقدامه انتصبا

يا بنَ الوليد ألا سيفٌ تؤجّره فكلّ أسيافنا قد أصبحت خشبا

فالرمز (خالد) هو رمز حلمي عند توفيق أحمد، استعادته هي استعادة لحنين على زمن مضى، وعند نزار هو البطل المفقود الذي يُبحث عنه في زمن الهزائم، فلا خالد يعيد المجد الذي كان، من هنا تحولت الأسياف وسيلة النصر إلى الخشب بكل ما تحمله من تهكم وسخرية وألم.

ولا يدع الشاعر توفيق أحمد النص/ المكان يأخذه بعيداً في التاريخ، فيعيد دوزنة القصيدة، على أوتار المؤنث، ليعيد للقصيدة مسارها الحلمي، فنراه يتابع في قصيدة حمص، قائلاً[(٣)]:

// وحمص العدية تكبر في كل برجٍ
ثمانين برجاً
على شفق امرأة يرتمي صدرها

---

(١) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة: ٣/ ٥٨٥، وانظر تعليقنا عليها في كتابنا: قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا، ط٢، دار الينابيع، دمشق، ٢٠٠٨: ٧١، ٧٣

(٢) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة: ٣/ ٤٢٠

(٣) الأعمال الشعرية: ٣٩١ – ٣٩٢

ومن كل زنبقة تتناسل ألفاً

وتنجب نخلاً

وتبني جسور

هي الآن تمسك بالوقت كي لا يطير

وتلقي الرماح لفرسانها

في زمان انتهاك الثغور//

ولما كان السياق سياقاً حلمياً، لاستعادة خطاب العشق فلابأس أن يستحضر الشاعر رمزاً عشقياً ملازماً للمكان هو ديك الجن في عشقه الدرامي لورد ليجري حواراً ونجوى معه[١]:

// هي الآن تمسك بالوقت كي لا يطير

تطير به نحو جُلجلة الشامتين

وفلسفة العشق في كلّ قطرة ماء

يفيض بها النهر رغم الجفاف

براحتها وردة لا تخاف

بمقلتها ألف شمس

توزّع دفئاً على ياسمين الضفاف

يموت على صدرها ابن رغبان

ديكاً من الجن

في ريشه خاتم من بخور//

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٩٢

ومكمن الشعري في تحريفه المعنى المرجعي التاريخي ليصبح معنى وجدانياً، ينطلق من ذات الشاعر التي تتناصّ مع حادثة قتل ورد، وتنطلق منها لتصل إلى ذات الشاعر المثقلة بالأوجاع(١):

// ألا يا بن رغبان
قم واتلُ سورة وردٍ
على كل من في القبور
ورشّ على البيد رملاً
من الحقد والشكّ
سافر بوردٍ إلى كل حدب صوب
وعد نحوها
شاهداً لم يجد قاتله
في العراء
آتيناك نحمل أوجاعنا المقمرات
كأنّا على درج الوقت موتى
فحدد لنا موعداً للنشور//

فالشاعر يمزج في حواره ديك الجن الذاتي والمعاصر، فيصبح ديك الجن منبع استلهام لتفريغ عواطف الحزن والموت، ثم يستعيد النص في خاتمته عاطفته الأولى التي تعيده إلى مساره الأول، وهو ما يصطلح عليه بدائرية الدلالة، فنعود إلى حمص المكان / العشيقة التي تثير في نفس عاشقها الحنين وتغدق عليه أحلاماً من اليقظة الشعرية – حسب تعبير باشلار–، يقول(٢):

// وحمص التي لم يزل وعدها قابلاً

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٩٢ – ٣٩٣

(٢) الأعمال الشعرية: ٣٩٣

لانفجار جميل

تعلمني سورة الحبّ والاشتياق

لكل الذين أذوب بأنّاتهم

زبداً دائماً من حبور //

الرابع: المكان المذكر و(أنا) الشاعر:

للطابع المؤنث ميزة على المذكر في النص الشعري، فهو يتسم بالفعالية والخصوبة في توليد شعرية النص من هنا كان ذاك الخطاب مسيطراً في تجربة توفيق أحمد، وفي شعر المكان عموماً يطغى المؤنث على مكان الولادة وعلى المدينة التي تتحول إلى أنثى تتماهى مع صفات الأنوثة، في حين قلّ الاحتفاء بالمكان المذكر، وخير قصيدة تمثله هي قصيدة نبع السن، التي تمثّل احتفاء بالمكان، التي يفتتحها الشاعر بقوله(١):

// القرب والبعد في ميعادك استويا	**أتحضن البحر أم تسقي شموخ ذرا**
يـــراك وحـــدك مزروعـــاً بمقلتـــه	**من كان يحسن في استكشافك النظرا**
ومن رأى جوهر الأشياء يرفض أن	**يـرى الجميـل مـن الأشـياء منـشطرا**
اللاذقيـــة فـــي يمنـــاك راقـــدةٌ	**فهل تخبّئ عن طرطوسك الخبرا//**

فالاحتفاء الجمالي بهذا النبع ذو طابع وصفي جغرافي يسقط الشاعر على الموقع عواطفه فيصبح مركزاً جمالياً، وهذا عرف مطالع النصوص التي تحتفي بالأمكنة بطريقة تصويرية تحاول أن تضفي على الأمكنة بعداً إنسانياً تشخيصياً، ثم تأتي جمالية الخطاب المذكر للنبع من حوارية النهر مع الذات الشاعرة إذ يصبح النبع وسيلة بلاغية للتعبير عن ذات الشاعر عبر المقارنات

(١) الأعمال الشعرية: ٣٥٣

الحوارية التي يجريها الشاعر معه، فيصبح النبع وسيلة للتعبير عن الذات الشاعرة، يقول(١):

// يا سنّ مثلك مثلي رحت تكتب في صــمت وتعبــر هــذا العــالم الــوعرا

ومثـل مائــك جرحــي كـم تـدفق كــي يُبقـي علـى كـل درب فـي الـدنى أثـرا

وأنـــت مثلـــي تـــسقي غيـــر مكتـــرث إن أحمـــق ذات يـــوم زوّر الثمـــرا

يـا سنّ أطفـئ لهيبـاً لـست أعرف كـم من ألف عام هنا في صدري استعرا//

أسلوب النداء في العرف اللغوي هو أسلوب للعاقل، عندما يحرفه الشعراء عن هذا الاستعمال، فإننا ندخل سياق الاستعمال المجازي، من مناداة نهر السن بأداة النداء (يا) وهي أداة نداء البعيد، وليس البعد هنا بعداً مكانياً بمقدار ما هو بعد مجازي دال على المكانة التي يحظى بها المكان لدى الشاعر، هذا التشخيص سيكون نقطة الانطلاق للحوار معه، وبالتالي لإظهار ما تشابه بينهما، فالكتابة في صمت دون ضجيج والعبور بسلاسة في هذه الحياة وهذه مثالية رومانسية، ثم التشابه الثاني هو تشابه في التفاني في خدمة الناس، وتحمّل الألم في سبيل ذلك، وهذا ما تعبر عنه دلالة الغزارة المتمثلة بتشبيه الجرح- والمراد دماء الجرح - بغزارة النهر، وهذه من المصاحبات اللغوية المألوفة، مثلها مثل تشبيه غزارة الدموع بالأنهار، ثم التشابه الثالث عدم الاكتراث بردود أفعال الآخرين التي تزوّر الحقائق وتبخس الناس حقهم.

ثم يتحول خطاب الشاعر للنبع إلى خطاب رومانسي، يتجلّى من خلال بروز النزعة الذاتية، وطغيان الحنين للطفولة، والعودة إليها باستخدام لفظة السفر، فيكمل حواره مع النبع قائلاً(٢):

// سافر معي بين أوراقي تجد ولـداً مــازال يحمـل فـي أضـلاعه الـصغرا

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٥٤

(٢) الأعمال الشعرية: ٣٥٥

فتش ثيابي تجد عصفورة شردت وجانحاً من جنون العاصف انكسرا

يا سنّ تكبر في أعماقنا غصصٌ فقُصّ لي بهدوء الحالم السيرا

يا سنّ ماؤك يروي كلّ ذي ظمأ لكنّه عاجز أن يوقظ الحجرا//

تأتي دلالة السفر المجازية دالة على حنين إلى الطفولة، وزمن جميل ولّى وانقضى، مع إصرار على التمسك بالقيمة الدلالية الكبرى للفظة الطفولة، المتمثلة بالبراءة، والنقاء، والتخلي عن كل تعقيدات الحياة، إنه تمسك جمالي حسي من هنا تأتي مكملات الطفولة من خلال العصفورة الشاردة في الثياب، وجانح الجنون المنكسر في صورة لا تخلو من درامية وألم، ثم يكرر الشاعر أسلوب النداء (يا سن) وكأنه بإلحاحه هذا يبثّ للنبع شكواه وحزنه، فالغصص التي تكاد تخنق صاحبها تكبر، فلابد من عودة إلى الحكايا والسرد للتخفيف من وطأة تلك الغصص، وتلك الجراح التي لا ضفاف لها، ويختتم الشاعر نصه بصورة بليغة لا تخلو من حكمة، فالماء يروي الظمأ ويمنح الحياة، لكنه لا يمنح الحياة/ اليقظة لقلب نام فيه الإحساس والعاطفة فصار حجراً صلداً.

الفصل الخامس

البنية الفنية للقصيدة الومضة وللقصيـدة الطويلـة

أولاً: البنية الفنية للقصيدة الومضة

وهي القصيدة القصيرة المكثفة جداً. كان عز الدين المناصرة، أول من أطلق على (القصيدة القصيرة) لقباً عربياً، هو التوقيعة، وقد بدأ في منتصف الستينيات، مستفيداً من نمط الشعر الياباني "الهايكو"، ومزج بين بناء الموروث – (التوقيعات النثرية العبّاسية)، ولغة الحياة اليومية الهامشية، وشعرية التفاصيل.

وقد أشار إحسان عباس إلى ممارسة المناصرة لقصيدة التوقيعة، واختلف معه حول التسمية، فقد سمّاها كل من الناقدين إحسان عباس وعز الدين إسماعيل (القصيدة القصيرة). وهناك فارق جوهري بين النوعين، رغم انتمائهما إلى مجال واحد. فالقصيدة القصيرة، قد لا تكون مكثفة مثل(التوقيعة). وهناك أمثلة شعرية، قدّمها: عزالدين إسماعيل، وإحسان عباس للقصيدة القصيرة، لا علاقة لها بقصيدة (التوقيعة)، أو البرقية، أو الومضة التي سمّاها المناصرة. ونميل إلى تسميتها بالقصيدة الومضة[١] ونعني بها صور الوميض، وصور

---

(١) للتوسع في مفهومها يمكن العودة إلى كتابنا: قصيدة الومضة، دراسة تنظيرية تطبيقية، إصدار نادي المنطقة الشرقية، الدمام، ٢٠٠٩

البرق السريع الخاطف، وهي الصور الشعرية، ذات الإشعاع القوي النافذ، التي تتولد عنها إنارة مفاجئة في منطقة اللاشعور، فتترك بعد ذلك، انطباعاً في الشعور، إنها لقطات سريعة مفاجئة، يلتقطها الخيال ببراعة فائقة من مشاهدات الواقع، ويعقد بينها أواصر وثيقة ومنطقية، تهز الخيال بغرابتها، وما فيها من عناصر مفاجأة وإمتاع وطرافة ومفارقة وحسن التناول وجمالية التلقي والألفة.

وهي – بحسب عز الدين المناصرة – قصيدة قصيرة مكثفة، تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح، أو قاطع أو حاسم، وقد تكون قصيدة طويلة إلى حد معين، وتكون قصيدة توقيعة، إذا التزمت الكثافة والمفارقة والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة.

نلمس في تجربة الومضة عند توفيق أحمد استنطاق "اليومي"، وإدخاله في شبكة من العلاقات السردية، التي تنتهي بانفتاح النص الشعري على عالم من الاحتمالات، وإمكانات التأويل تتوسل بلغة الومضة، وعنصر المفارقة والسخرية، وتستنطق ما هو منسي ومهمل، ما يقبع في العادي (لغة الحياة اليومية)، إلى الصور الشعرية اللماحة والنافذة في الحياة إلى الأعماق.

للومضة كما سنلحظ عند توفيق أحمد تقنيات فنية متعددة ومن أهمها نهايتها الخاطفة المتميّزة التي تبلغ عندها ذروة الختام، والتي تأتي نتيجة لبداية تبلور الرؤيا الشعرية وتناميها تنامياً تدريجياً، وهي نهاية تماثل ما يصطلح عليه علم الأسلوب: "المفاجأة الأسلوبية" أو خيبة الانتظار أو توليد اللامنتظر من خلال المنتظر.

كذلك يعتمد أسلوب قصائد الومضة عند توفيق أحمد، القصيدة الفكرة، التي تقوم على تقديم فكرة مركزة محددة، يتم طرحها مباشرة، من دون استخدام أسلوب التداعي، فيعتمد عنصر السخرية، وقد يحاول الاتكاء على التهكم المبني على نكتة دارجة، وأحياناً يجمع الشاعر بين المعنى الحسي، والمعنى الذهني في لمحة واحدة، وبهذه الأدوات التوصيلية تمكن الشاعر أحمد من بناء قصيدته

وإيصالها إلى المتلقي. وقد انقسمت القصيدة الومضة إلى نمطين عامين عند توفيق أحمد:

النمط الأول: هو نمط قصيدة الومضة المستقلة القائمة بذاتها.

والنمط الثاني هو نمط قصيدة الومضات، أي القصيدة الطويلة التي تقوم بنائيتها على مجموعة قصائد وامضة.

أولاً: قصائد الومضة المستقلة بذاتها:

لم تغب فكرة قصيدة الومضة عن الأعمال الشعرية لتوفيق أحمد، بل من يقرأ الأعمال الشعرية يلحظ انحياز الشاعر لهذا النمط، وقد بدا هذا الانحياز واضحاً في مجموعته الأخيرة " حرير للفضاء العاري" التي جنح البناء الفني إلى تبني هذا النمط، وتحديداً في قصائد " ألمانيا"، وهذا يدفعنا إلى تسجيل الملاحظات الآتية:

١- إن قصائد "ألمانيا" غلب عليها الطابع المناسباتي، فالقصائد تفترض متلقياً آخر للنص، وهذا ما برز من خلال ميل القصيدة إلى النثر واليومي والعفوي، والعناية بالتفاصيل الجزئية.

٢- اعتمدت القصائد الوامضة هنا على التكنيك الفني نفسه القائم على التناص مع الحادثة التاريخية، أو مع الاسم التاريخي، لتوظيفه في مقولة النص، مع الإشارة هنا إلى أن التناص كان نقطة انطلاق لإعادة إنتاج الدلالة لا لتكرار مقولاتها، وهنا برزت النزعة المشرقية في النص التي تنحاز لثقافتها على حساب سحب البساط من ثقافات أخرى (انظر قصيدة الفارابي مثلاً). ولإظهار زخم حضور أسماء أعلام الشخصيات والأمكنة، والحدث التاريخي يمكن أن نورد هنا إحصاء لظهورها في النص:

آدم ٣٩٩، دمشق ٤٠٠–، بردى: ٤٠٠، نيتشه، هيغل: ٤٠١، الفارابي، بيتهوفن: ٤٠٢، نوبل: ٥٤٩، ألمانيا:٤٠٤، امرؤ القيس، فارتر: ٤٠٧، نيوتن، باستير: ٤١٠، الحمراء:٤١١، غاليليو: ٤١٥، مدحت باشا، الشاغور، الحريقة:

٤٢٠، هارون الرشيد، الفرات، ربيعة الرقي، الرقة: ٤٢٢، الإسكندر، أدونيس: ٤٢٥، سقراط، المتنبي، دير العاقول:٤٢٦

٣- قصائد(ألمانيا) تمثل ميل الشاعر إلى التجريب، وهذا ديدن الشاعر دوماً في بحثه عن الجدة والدهشة في شعره، ولكن كثيراً من نصوص ألمانيا لم ترتق إلى مستوى قصيدة الومضة في القصائد الطويلة القائمة على الومضة، كما سنلحظ في الفقرة التالية، وكذلك لم يصل مستواها الفني إلى مستوى قصيدة التفعيلة وقصيدة الشطرين في منتجه الشعري السابق، وهذا ما يمكن أن نلحظه – على سبيل المثال– من مقارنة قصيدة (النبع الثر) مع قصائد " ألمانيا" التي سنتوقف عندها في الأسطر التالية، يقول في قصيدة (النبع الثر)(1):

// أصحابه كثر
أحبابه لا شيء
ما ضرّه خطر
مادام من يده
يتساقط المطر
عذب ونشربه
لو ماؤه عكر
في ضوء بسمته
يستوطن القمر //

ولكن ذلك لا يعني أن الشاعر لم يحقق إدهاشاً في ومضات متعددة من قصيدة " ألمانيا" فالملاحظات هنا عمومية.

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٤٥

٤- في هذه القصائد بدا ميل الشاعر إلى استثمار تقنية التناص واضحاً، كما بدا ميله إلى العناية باليومي والبسيط أكثر وضوحاً، وفي هذا انحياز لتحقيق التواصل مع المتلقين على اختلاف شرائحهم، ورغبة في تحطيم الأصنام العاجية التي عزلت لغة الشعر عن متلقيه.

ولإظهار الخصائص الفنية لتقنية التناص والتقنيات الفنية في هذا النص نتوقف عند بعض الومضات، يفتتح الشاعر نصوصه بومضة (قدما آدم) التي تقدم احتفاء تاريخياً يميز دمشق المكان عن غيرها، فيقول(١):

// أتمنى أن تعرف كل نساء العالم
أن أجمل عطر
هو الذي ينطلق من الياسمين
الذي يملأ حواكير دمشق
و أتمنى أن يعرف كل الآباء
أن قدمي آدم
ما تزالان محفورتين على صخرة
فوق جبل قاسيون
الذي يحتضن دمشق بذراعيه //

وهذا الاحتفاء بالمكان سيتحول إلى احتفاء بتفاصيل المكان في ومضة حملت عنوان (عندما) التي توحي باحتفاء بتاريخ، هدفه مخاطبة الآخر، أو مخاطبة متلق لا يعرف هذه الميزات العاطفية لدمشق وغوطتها، فالشعر هنا يمارس دوراً سياحياً في نصه الشعري هدفه ترويج الجمالي الذي يعبق به المكان، يقول(٢):

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٩٩

(٢) الأعمال الشعرية: ٤٠٠

// عندما تعشق امرأة رجلا
تهديه تفاحة من غوطة دمشق
وعندما يعشق رجل امرأة
يغسل خصلات شعرها
بزجاجة من ماء نهر بردى //

وقد يعتمد التناص على المثاقفة عبر توظيف دلالات الاسم الفلسفية في التعبير عن تناقضات الحب والعلاقة مع المرأة/ المعشوقة، وهذا ما نلحظه في نص (حمامة نيتشه)، الذي يقول فيه[١]:

// لا أحب النساء اللواتي تحببن الجدال
مع أن هيغل قريب جداً من قلبي
ولا أحب الحمامة التي تطير لمسافات بعيدة
لأن نيتشه يوقظني من نومي
عندما أكون غاضباً //

ويبرز النص المثاقفة بين حضارة شرقية وحضارة غربية مع انحياز من الشاعر إلى ثقافته المشرقية، وهذا ما نقرأه في ومضة (الفارابي)، التي يقول فيها[٢]:

// تملأ الموسيقى عليّ حياتي
ولكن تذكروا أيها الأعزاء
أن الفارابي
ذلك الشرقي المدهش

(١) الأعمال الشعرية:٤٠١
(٢) الأعمال الشعرية: ٤٠٢

علمني أن أقف على الرصيف

لأنتظر بيتهوفن

القادم في قطار الدرجة التاسعة //

ولكن أحياناً تجنح القصيدة الوامضة في نصوص ألمانيا إلى الإغراق بالتفصيل الجزئي الذي ينحاز إلى الفكرة على حساب الشكل الفني، فيوقع القصيدة في النثرية التقريرية المباشرة كما نجد في نص (لو كنت) الذي تخلت فيه الومضة عن عنصر الدهشة، فتحولت إلى العادي والمألوف، يقول[١]:

// لو كنت بائع حلوى

لأطعمت حبيبتي قطعة من الكعك

المعجون بالسكر والسمسم

الذي تصنعه حوانيت دمشق

ولو كنت خماراً

لسقيت المرأة التي لا تحبني

عشرين كأساً من البيره

التي تنتشر في ميونخ

مثل ورود حدائقها

ولو كنت ممن يشاركون في جائزة نوبل

لأعطيتها لتلك العجوز

التي بقيت خمسين عاماً

تُحصي بيوض دجاجاتها بانتظام //

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٠٤

وهذا ما نلحظه في ومضة (ذاكرة بائع الورد)[١]، وهذا التناوب الجمالي بين الخفوت والعلو في المستوى النصي، مصدره ولع الشاعر بالتجريب، من هنا قد نلمح الطرافة الفنية المتسمة بحسّ فكاهي، يحول النص من حال إلى أخرى، كما نلحظ في العنوان الموحي (أقاويل) الذي يوحي بشك في نسبة هذه الأقاويل إلى أصحابها، فالشاعر هنا يتحول إلى راوٍ آخر لتلك الأقاويل/ الحقائق، وهذا ما يلبس قصيدته الوامضة طرافة تجذب المتلقي، يقول[٢]:

// هل صحيح
أن التفاحة التي سقطت
هي التي قادت نيوتن
إلى اكتشاف الجاذبية؟
وهل صحيح أن باستور
حدد فعلاً درجة الغليان //

فكأن الشاعر هنا أراد حرف تلك الحقائق لأسباب عاطفية وشعرية، ولإضفاء طرافة منحت نصه تواصلية عالية وشفافية محببة، وقد تأتي القصيدة الوامضة حواراً جمالياً مع المكان، يستحضر الشاعر فيه شخصياته التاريخية ليقيم حواراً خاصاً وجمالياً يبني عليه نصه، كما نلحظ في ومضة (الرقة) التي يقول فيها[٣]:

// في الطريق إليها
كنت أحني رأسي

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٠٣
(٢) الأعمال الشعرية: ٤١٠
(٣) الأعمال الشعرية: ٤٢٢

متوهماً أن الشجر
الذي كان يظلل هارون الرشيد
ما يزال متشابك الأغصان
وكنت أشمر عن ثيابي
لكي لا أبتلّ بروافد الفرات
وكنت أغمض عيني
لأتصور شكل المرأة
التي كان يحبها ربيعة الرقي //

قد يحقق الشاعر الطرافة الفنية عبر أسلوب التمني ليجمع المتناقضات والمتضادات في الحياة في محاولة لصنع سكينة شعرية ،على الأقل، على وجه هذه البسيطة، وهذا ما نلحظه في قصيدة " تمن" التي يدل عنوانها على أنها أمان غير قابل للتحقق إلا في فضاء القصيدة، يقول:(١)

// لو كان لدي ما أتمناه
لتمنيت أن أعقد حواراً
بين الطواغيت والمجانين
بين الأعناق والمشانق
بين السكارى والحانات
بيني وبين المرأة التي سرقت
جوالي لتكلم عشيقها //

وقد يحول الشاعر المفهوم السائد اجتماعياً إلى مفهوم شعري مغاير لمألوفه، فعنق الزجاجة في العرف دال على الصعوبة والخيار الأصعب، لكنه

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٢٣

يتحول عند الشاعر إلى مخرج مفرج ومخلص من عبء اجتماعي، وهنا تأخذ الزجاجة دلالات أخرى، يقول(١):

// في كلِّ مرةٍ أكتشفُ أنَّ عنقَ الزجاجة

هو الممرُّ الوحيدُ الذي أستطيع الخروج منه

دون أن أغيِّر بحّة صوتي وربطةَ عنقي //

وأخيراً قد يعتمد الشاعر في بناء ومضته على تكنيك صدمة النهاية، عندما ينهي قصيدته بغير المتوقع والمأمول من المتلقي، كما نلحظ في ومضة (حب) التي يقول فيها(٢):

// أحبّكم جميعاً

أنتم تعرفون ذلك جيداً

وتذكرون أنني أعانقكم واحداً واحداً صباحَ كل عيد

كلما فقدت ضلعاً جديداً من أضلاعي //

فالسياق يوحي بحب، والمتلقي يسير في قراءته للنص على هذا الأساس، لكن صدمة النهاية تظهر مأساة الشاعر بمن يحب وتحرف المقدمات الشعرية عن نتائجها، وهذا ما يدخلها في دائرة الشعر.

ثانياً: قصيدة الومضات (توظيف المونتاج في قصائد/ الومضة القائمة على اللقطات):

والمونتاج أو ما يطلق عليه(التوليف) في الفن السينمائي (لا يعتمد على رصف أفقي للقطات يُنتج في آخر الأمر سياق عرض الأحداث الفلمية، بل هو تصادم فكري داخل البناء الصوري، لبناء شكل مونتاجي يأتي نتيجة تصادم

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤١٤

(٢) الأعمال الشعرية: ٤١٨

محتويات اللقطات، لا عملية توافقها وقصها للأحداث)[1] كذلك فإن هذه التقنية الموظفة شعرياً تتم على (مستوى شكلي من خلال المقاطع الشعرية التي يحمل كل منها صوراً مختلفة عن الأخرى)[٢]. ولهذه التقنية حضور بارز في قصائد السرد عند الشاعر توفيق أحمد، بمفهومها الذي بيّناه إذ يمكننا تقسيم توارد المونتاج (التوليف) في نصه السردي إلى قسمين هما:

1- التوليف بطريقة الجمل اللقطات.

2- التوليف بطريقة المقاطع المشاهد.

والقسم الأول هو المونتاج أو التوليف الذي يقوم على طريقة الجملة اللقطة واللقطة تمثل جزءاً من مقطع يؤلف الشاعر بينها وبين غيرها ليكون مشهداً صورياً معتمداً على جمل مختلفة متباعدة الاتجاهات شأنها شأن اللقطة السينمائية التي هي (أصغر وحدة في الفيلم السينمائي)[٣].

أما النوع الثاني من أنواع التقنيات المونتاجية في قصيدة السرد ما يمكن أن نطلق عليه المونتاج السردي المشهدي وهو أن تتمدد اللقطات الصورية لتكون مشهداً طويلاً يتم توليفه مع مشهد يليه، إذ إن المشهد السينمائي يعني (الحيز الذي يقع فيه الفعل مكان ساحة الحدث وهو يشمل كل ما يُسمع أو يُشاهد في إطار الحدث الذي يُرام نقله)[٤].

وقد استخدم الشاعر توفيق أحمد القصيدة الطويلة المبنية على مقاطع وامضة، وهنا تجمع القصيدة بين الومضة والمونتاج (التوليف)، وهي على ثلاثة أنواع من حيث البناء الفني:

---

(١) ماهر مجيد إبراهيم، التراكيب الزمنية في سردية الفيلم السينمائي المعاصر: ١١٠

(٢) د .سمير الخليل، د .إسراء حسين، التوليف (المونتاج) في الشعر العربي:٢٥

(٣) جون هاورد لوسن، فن كتابة السيناريو، ترجمة إبراهيم الصحن، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٤:173

(٤) محمد حماد، صناعة السيناريو، مطبعة صلاح زنكنة، بغداد،2008، 209

النوع الأول: هذا النمط يقوم على العنوان العام للقصيدة، ثم يدرج الشاعر تحته عناوين فرعية، فالقصيدة هنا عزف على نغمات متنوعة، على وتر واحد هو عنوان القصيدة، كما نجد في قصيدة (شعاع)،[1] فالقصيدة مبنية على أربعة مشاهد، هي:

١- مؤخرة للعتم

٢- مقدمة للضوء

٣- خاتمة للضوء

٤- خاتمة أخرى

يجمع هذه العناوين علاقة تضادية متمثلة بين (مقدمة# خاتمة)، و(الضوء# العتم)، ويحاول كل مشهد أن يقول مقولته الدلالية الخاصة، فالنص يبدأ بالمقطع الوامض (مؤخرة للعتمة) الذي يقول فيه[2]:

هو الضوء يكمن للبرد والمستحيلات

// مستحيلاتنا

تتلظّى الدروب إليها

وتبقى الكوانين في ذاتنا //

ويختم النص بومضة أخرى عنوانها (خاتمة أخرى) تحمل دلالة أخرى تبيّن علاقة الشاعر بالمكان دمشق، يقول[3]:

// يكاد من آلامه "يطقّ"

لأنها نأت.. لأنها نأت عن روحها دمشق //

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٣- ١٥

(٢) الأعمال الشعرية: ١٣

(٣) الأعمال الشعرية:١٥

اتبع الشاعر التشكيل الفني نفسه في قصيدة (ألوان)[1] التي بُنيت على تقنية المشهد المعنون، ونجد هنا خمسة عناوين، هي:

١- حالة

٢- تكوين

٣- حرية

٤- وجود

٥- يقين

الجامع بينها العنوان الرئيسي، (ألوان) والموحي بتعدّد مع التقاء، فكل حالة في النص هي لون، ومجموع الحالات هو ألوان، فكأن الشاعر أراد أن يؤكد التنوع المقولاتي في النص من هنا اختار هذا العنوان، واللافت أن النص قائم على تقنية العنوان ذي الكلمة الواحدة، فكل ومضة في النص هي تعريف جمالي للكلمة الموضوعة عنواناً له، والجامع لها جميعاً أنها لحظات متنوعة في التعبير عن الحالات الداخلية في الذات الشاعرة، أو موقفها من الحب أو الحرية أو من المواجهة، يبدأ النص بالمشهد (حالة)[2]:

// عندما تسرقني الزرقة في البحر
تصبّ الماء والنفي على فيض جروحي
يتمطى من عميق الحسّ في صدري إله
كاشفاً زرقة روحي //

فالحالة هي وجد صوفي عاشق للبحر يعكس كل تشكيلاته اللونية على الذات الشاعرة، فتشعّ زرقة وتحليقاً وألقاً، ثم يجنح الشاعر إلى التكثيف والاختزال في ومضته، فيتخلص من عبء الكلمات، كما نلحظ في مشهد

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٣ – ٢٤

(٢) الأعمال الشعرية: ٢٣

(تكوين) التي تقوم على اللغة الانزياحية بين مسرح الأحلام وسروج الريح، يقول(١):

// عندما لا تتحني في نفسي الدرب إلى الكون

أرى الوهج على مسرح أحلامي يغني

قافزاً فوق سروج الريح //

ويظهر ميل الشاعر إلى الاقتصاد اللغوي وورغبته في إيصال المقولة في أقل الكلمات في المشهدين الآتيين، الأول بعنوان (حرية)، يقول فيه(٢):

// كم من الآلام تحتاجين؟

أرفض الأيام الأيام إذ من ترف

طبق العتق ستهديه إليا //

والثاني بعنوان (وجود) وهو أكثر المشاهد اختصاراً في النص، يقول فيه(٣):

// أكسر الأحرف

أرمي قبعات الوقت

أمشي من وجودي //

ويختم الشاعر قصيدته بمشهد (يقين) الذي يؤكد إصرار الشاعر المضي في حلمه(٤):

// ألف وحش

لو من العتمة يأتي

لو على كل دروبي كامناً جهماً سيلقاني

---

(١) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٢) الأعمال الشعرية: ٢٣ – ٢٤

(٣) الأعمال الشعرية:٢٤

(٤) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

ولو في كل غابات أمانيّ

سيلغي البوح بالحلم

سأمضي

أكسر الوقت وأمشي. //

والقصيدة الأخيرة التي نتوقف عندها هي قصيدة (لوحة مرعبة لقرية ما)[(١)]، هذا العنوان الذي يوحي بخطاب لمكان فضل الشاعر أن يتركه مجهولاً على الرغم من أنه ذكر اسم (قرية) في عنوانه، واكتفى بالإحالة إليها باللاحقة (ما) لوصفها دلالياً، وعلى القارئ أن ينتظر الفراغ من قراءة النص ليكتشف السمات الدلالية المرادة من تلك اللاحقة. ثم سيعتمد الشاعر تقنية المشاهد، عبر تسمية تقنية لكل مشهد تبدأ بلفظة (صورة)، وعلى ذلك يسير النص في عشرة المقاطع المكونة له على النحو الآتي:

(صورة أولى، صورة، صورة لوجوه كثيرة، صورة خاصة، صورة، صورة، صورة خاصة جداً، صورة قديمة، صورة أخيرة، صورة مختلفة) يقدم الشاعر مجموعة لقطات وفق تسلسل سردي لا منطقي، فكل لوحة هي لقطة لزاوية ما معبرة عن المكان(القرية)، فتتعدد زوايا التصوير ويجمعها أنها لمكان واحد، كل صورة فيه تقدم مقولة خاصة، فبعضها يتوقف عند لحظة مكانية يربطها بالعهر (تشمر الريح أثواب عفتها)، وفي لحظة أخرى يتوقف عند جراح المكان، وفي لحظة أخرى يقدّم لحظة (شبق)، وفي صورة خاصة يقدم مشهداً صاخباً لا يخلو من موقف، فيقول[(٢)]:

// كمية نساء

ينتعلها بيت مسوّر بالرهبة

---

(١) الأعمال الشعرية:٣٤- ٣٩

(٢) الأعمال الشعرية: ٣٦

وعزف متقن على أوتار الروح

عند عودتها إلى الماخور//

<u>النوع الثاني:</u> تخلّى هنا الشاعر عن تقنية العناوين الفرعية كبنيات دالة على بؤر دلالية في النص، واكتفى بالأرقام للدلالة على المقاطع، والمسوغ الدلالي هنا أن الشاعر يبني مقولة واحدة في النص قائمة على الومضات المتنوعة التي تترابط فيما بينها في إطار دائرة مقولة كبرى، بخلاف النمط السابق الذي كان يعزف في ومضاته على مقولات متنوعة كما لاحظنا في قصيدة (ألوان).

برزت هذه التقنية بشكل واضح في نصين هما: النص الأول (في البال سوسنها)[(١)]، والنص الثاني (عبقها مازال فاغماً)[(٢)]، فالقصيدة الأولى مؤلفة من سبعة مقاطع وامضة لكن الميزة هنا أن الجامع هو العنوان الدال على عشق وحب(في البال سوسنها)، فضمير الغائب عائد على المؤنث المضمر الذي يلفّ النص كاملاً، تتناوب فيه الذات الشاعرة والذات المعشوقة على تبادل الدلالة عبر مقاطع وامضة لمّاحة، كما نجد في المقطع الثاني الذي يقول فيه[(٣)]:

// آلاف من الشحارير تزقزق في غابة روحي

عندما أفتح باب غرفتي

فأراك تضيئين

مهيّئة المبتدآت الأولى لرغبة الجسد //

وكما نجد في المقطع الثالث الذي يقول فيه[(٤)]:

---

(١) الأعمال الشعرية:٢٣٩ – ٢٤١

(٢) الأعمال الشعرية: ٢٤٢ – ٢٤٤

(٣) الأعمال الشعرية: ٢٣٩

(٤) الأعمال الشعرية: ٢٣٩ – ٢٤٠

// في الغرفة التي ليس لها نوافذ
جمعتنا الإطلالات المشرفة على نوافذ الروح //

فالشعر هنا يقدم نغمات متنوعة على وتر المعشوقة، يحاول كل مقطع أن يقدم مقولته، ففي المقطع الرابع يقول:[1]

// عندما سأعلن استقالتك
من برلمانات رغائبي
سأكون مخططاً فاشلا
وسوف تحل اللعنة
على الدفاتر البيضاء من بعدي //

فالطرافة هنا من توظيف المصطلح المألوف في الحياة السياسية، ليعبر عن الرغبات والشهوات المرتبطة بالمعشوقة، فالبرلمان هنا هو برلمان من نوع خاص منحها إياها التركيب الإضافي فأصبح برلمان رغائب الذات الشاعرة، من هنا سيمسي التخطيط عاطفياً فاشلاً في حالة استقالة العشيقة، ويوظف الشاعر أحياناً العنوان الروائي في بناء ومضته كما نلحظ في المقطع الوامض الخامس الذي يقول فيه[2]:

// بين يدي " عشرة أيام هزت العالم"
ولا أنتظر أحداً
ساهم في قهوتي ولفافتي وذهولي
طرقة واحدة على الباب
هزت العالم في داخلي
نعم .. هي أنت..
ولا أنتظر سواك //

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٤٠

(٢) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

"عشرة أيام هزّت العالم"، ذلك هو العنوان الذي أعطاه جون ريد لكتابه الرائع الذي يسترجع فيه بكثافة وحدَّة مدهشتين الأيام الأولى من ثورة أكتوبر في روسيا. استطاع الشاعر أن يوظف دلالات العنوان لينقلها إلى تأثير المحبوبة والهزات التي يحدثه حضورها فقط ولا شيء سواه، إنه لعب فيه طرافة من الشاعر في توظيف ذاك العنوان الروائي ذي الأبعاد السياسية ليسقطه على العاطفي والعشقي والعلاقة مع شريك في الحب.ثم سينتقل إلى حالة أخرى في المقطع السادس رابطاً بتكثيف شديد بين جمر الضوء، وجلنار الشفتين، فيقول:(١)

// إلى متى سيبقى جمر الضوء

ساجداً على ذلك الجلنار

النافر على شفتيك //

ثم سينهي القصيدة بطريقة درامية شعرية توازي بين الحلم، وأحلام الشاعر هي أحلام يقظة – على رأي باشلار- وبين البحيرة التي تنقطع الأنهار عن زيارتها، فتحولها من حال الحياة إلى حال الموات، وهكذا هي حال الخيال الشعري دوماً عند الشعراء، يقول:(٢)

// عندما تنحني قامة الحلم

تبدو الحياة

كبحيرة هجرتها الأنهار //

فالعنوان الذي جعل سوسن المحبوبة وهو عطرها وذكرياتها الجميلة ماثلاً في مخيلة الشاعر لا تغيب صاحبته روحاً ونشوة، وإن غابت عياناً، هو ما يحرك النص، وما الومضات المكونة له سوى لبنات وتحولات دلالية تشكل النص. ونشير إلى أنّ النص الثاني (عبقها مازال فاغماً) يندرج في دائرة الحقل

---

(١) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٢) الأعمال الشعرية:٢٤١

الدلالي للنص السابق، وهذا ما نلحظه من تقارب العنوانين دلالياً، هذا التقارب الذي يكاد يكون متطابقاً، والقصيدة هنا قائمة على تقنية المقاطع المرقّمة، وهي هنا خمسة مقاطع في كل مقطع يقدّم حالة من حالات العشق.

النوع الثالث: وهو النوع الذي تخلّى فيه الشاعر عن تقنية تسمية المقاطع الوامضة المكونة للقصيدة، كما تخلى فيه عن ترقيم المقاطع، واعتمد مبدأ الفصل بين الومضات، لتشكل كل ومضة مقولة خاصة، قابلة لأن تكون قصيدة بذاتها، وتمثّل هذا النمط قصيدة (اللعنات)[١]، وسنتوقف عند هذه القصيدة بالتفصيل لأسباب أهمها:

١- القصيدة تشكّل انحرافاً أسلوبياً على مستوى الأعمال الشعرية، فهي تعتمد الومضات السريعة المتميزة بأسلوبها اللغوي الذي يجمعها، فمطلع كل ومضة يبدأ بفعل الطلب (المضارع المسبوق بلام الأمر)، وهذا ما وحّد الومضات أسلوبياً.

٢- القصائد الوامضة التي لم تحمل أي عنوان جاءت في إطار قصيدة طويلة حملت عنوان (اللعنات) وعلى الرغم من سلبية العنوان وإدخالنا في سياق المقدس والديني، إلا أنه يحمل مؤدى وعظياً لم يتخلَ عن شعريته، جاء بصيغة الطلب ليدل على مقولات متعلقة بالإنسان، والكون، فصار الشاعر لقمانَ الحكيم الشعري.

٣- لا تخلو القصائد الوامضة في هذا النص من جامع يجمعها، غير لعناتها الخاصة، فهي محاولة لتنقيح قبح العالم بالكلمات، إنها أحلام يقظة الشاعر التي لا يريد أن يتخلى عنها.

٤- إن كثيراً من الشعراء والأدباء عند كتابتهم عن أغراضهم الشعرية والأدبية، يميلون الى المعاني المجازية، لما لها من تأثير في النفس والمشاعر والأحاسيس والعدول بها عما هو مألوف وتقريري، ولكن ذلك لا يمنع أن

(١) الأعمال الشعرية: ٤٠ – ٤٤

يتناول الشعراء والأدباء في موضوعاتهم المعاني الحقيقية في نصوصهم الأدبية والشعرية التي تصل الى مستوى التأثير الانفعالي والنفسي لدى المخاطب، من إيقاع الفعل والنهي والترك والاستعلاء والتكلف والنداء لمن هو أعلى رتبة على سبيل الإيجاب واللزوم. فالمعاني الحقيقية لون من ألوان التعبير، تشيع في الأسلوب الأدبي ويؤدي بها الأديب ما يتفاعل في إحساسه من أنماط التجارب والعواطف الذاتية والإنسانية لأنها مع المجاز تشكل كل جوانب القول؛ فأحيانا يعبر الأديب عن نفسه بأسلوب حقيقي فيستطيع هذا الأسلوب أن يكشف عن تلك النفس، نظراً لصدق الانفعال وعمق التجربة وحرارة العاطفة، فتتحول الحقيقة في التعبير الى عنصر من عناصر الأدب هو الحقيقة الأدبية، وهذا ما حققه توفيق أحمد في تعامله مع الصيغة الطلبية المستخدمة في بناء النص، ورغم ذلك حقق انحرافاً لغوياً عندما استخدم هذه الصيغة الطلبية للمخاطب، وتخلى عن وظيفتها الأصلية في التوجه إلى الغائب.(١)

---

(١) ويعرف ابن الشجري أسلوب الأمر بقوله «استدعاء الفعل بصيغة مخصوصة مع علو الرتبة» الأمالي الشجرية : ١/ ٢٦٨ ويعرفه الحيدرة اليمني بقوله : قولك لمن تخاطب : (افعل)، إذا كان حاضراً و(ليفعل فلان) إذا كان غائباً كشف المشكل في النحو : ١٤١ أما المحدثون فيعرفونه بأنه "طلب الفعل على وجه الاستعلاء والالزام. الأمر بصيغة لنفعل: هذه (اللام) تستعمل في أمر الغائب (ولام) الامر وهو لام يطلب به الفعل المضارع الداخله عليه، وقد وردت في القرآن الكريم في قوله : (لِيُنْفِقْ ذُو سَعَةٍ مِنْ سَعَتِهِ)/ الطلاق: ٧/ وقد دخلت على فعل المتكلم نحو قوله تعالى: (وَلْنَحْمِلْ خَطَايَاكُم)/العنكبوت: ١٢/. وأن دخولها على فعل المتكلم قليل، نحو قول القائل : (قُمْ ولأقم معك) وأن الأقل منه دخولها على فعل المخاطب . ينظر المرتجل : لابي محمد ابن الخشاب، تحقيق : علي حيدر، دمشق، ١٩٧٢م: ٢١٥، ومعترك الاقران في إعجاز القرآن، لجلال الدين السيوطي، (٩١١هـ) تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، ١٩٧٠م: ٢/٢٤١.

يستوقفنا بداية العنوان (اللعنات)[١] اللَّعْنَةُ في أصْلِ اللُّغَة: هي الإبْعَادُ، وفي عُرْف الشَّرْع، الإبعادُ من الثَّوَاب . ورد في كتب اللغة ومنها (الصحاح) أن اللَّعْنَ هو الطرد والإبعاد من الخير، والاسم اللَّعْنَةُ، والجمع لِعانٌ ولَعَناتٌ والرجل لعين وملعون، والمرأة لعين أيضاً، والملاعنة واللعان:المباهلة.

اللعنة هي رغبة تعبر عن تمني حصول مصيبة أو سوء حظ لأحد أو بعض الأشخاص أو حتى مكان أو أي شيء أو غرض، وقد تعني اللعنة على وجه الخصوص رغبة في إلحاق الضرر أو الأذى من قبل أي قوى خارقة للطبيعة كالله والأرواح وغيرها ويمكن أن يكون للعنة عدة أشكال مثل دعوة أو صلاة أو تعويذة سحر، وفي العديد من النظم العقائدية يكون للعنة في حد ذاتها (أو الطقوس المصاحبة لها) قوة مسببة في النتيجة.

البركة نقيض اللعنة وتتخذ اللعنة في النص الديني شكل رغبة لمنع الخير أو البركة عن الشيء أو الشخص الملعون ولكن مع ذكر اسم الله فيها فيقال :" لعنة الله عليه أو لعنه الله"

والمراد باللعنة في القصيدة هو إخراج كل ما يسهم في زيادة القبح في الكون من دائرة الثواب الشعري، وهذا ما يظهر من طرق استخدام الصيغة الطلبية في النص، وقبل الدخول في تحليل النص يهمنا الإشارة إلى الملاحظات الآتية:

١- تكررت الصيغة الطلبية (المضارع المسبوق بلام الأمر) سبعاً وعشرين مرة.

٢- موقع الصيغة الطلبية دوماً في بداية السطر الشعري، لذلك تأخذ الصيغ دلالة الطلب والأمر أحياناً، وأحياناً تتصرف إلى دلالات أخرى مثل دلالتها على المشتهى والمُتمنى وغير ذلك.

---

(١) نشير إلى أن السياب من أوائل من سمّى قصيدة بهذا الاسم، إذا لم يكن الأول فعلا فله قصيدة اسمها اللعنات كتبت في أربعينيات القرن الماضي

٣- يتصاحب أسلوب الطلب مع أسلوب النداء، فتأتي الصيغة الأمرية أولاً، ثم تحدد الصيغة الندائية المراد منها تنفيذ الأمر.

٤- الطرافة الفنية تتحقق من أَمْرِ ما لا يُؤمَر في الواقع، إلا لغرض جمالي (كالخصر مثلاً).

٥- الومضات المشكّلة للنص، يُراد منها أحياناً أن تكون على صيغة تعليمات وإرشادات جمالية، من ذات عارفة بها (الذات الشاعرة) تهدف إلى تجميل الكون وتخفيف القبح فيه.

ينطلق النص من صيغة الطرد من جنة الثواب والجمال، من هنا تبرز فيه، الثنائيات الضدية، والصيغ التحويلية، فالتحول من حال إلى أخرى سمة دلالية عقابية في النص، يبدأ النص بالتشريع الآتي:[١]

لتُحكمي بالنهار الدائم أيتها الخفافيش

فالرمز (الخفافيش) دال على كل ما له صلة بالليلي والمخفي والسلبي في الحياة، من هنا يكون طرده الجمالي من دائرته الليلية التي تعني وجوده إلى دائرة الوضوح والتجلي المناقضة للعتمة، وهذا ما يمكن أن تعمم دلالاته على البشر الذين رمز لهم بالخفافيش. وهذه النزعة الإنسانية التي تنزع إلى الطهر والعفة وتعزيز الجميل سيعززها في التشريع الثاني الذي يقول فيه:[٢]

// ليتوغل في عروقك

جمود أبديّ

أيها العابث بالأحلام //

فالعابث بالأحلام هو علامة رمزية دالة، جاءت بصيغة المفرد والمراد بها المفرد العام أي الذي يعبث بجماليات الحياة، وما الحلم إلا مكون بشري تهفو

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤٠

(٢) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

النفس إليه كلما ضاقت الرؤيا في الواقع. ثم يتحول الشاعر من القيمي والإنساني إلى الجمالي، فاللعنات لا تتوقف عند معطلي الحياة واقعاً بل تنتقل إلى معطليها جمالياً، يقول[١]:

// لتُستطع مخاصمتك

أيها الخصر

إذا لم تُزنّر

بأحداق العيون //

فالصيغة الأمرية هنا هي صياغة جمالية محتفية بالجمال، تخرج كل ما يعيق الاستمتاع به من جنتها، فقانونها كل جمال لا تزنره العيون بأحداقها، هو جمال فاقد لقيمته.

وأحياناً الصيغ التشريعية للذات الشاعرة في سياق إكمالها للصياغة الجمالية للكون تتخلى عن كل ما يعكر صفوها حتى لو كان ذلك في زمان ماض، فممحاة الشاعر تزيله، وتخفي أثره، يقول:[٢]

// لتجرفك السواقي

أيها الماضي الأحمق //

وفي سياق تجميل الماضي يتّكئ الشاعر على الرمز التاريخي لتجميله، وليكون قناعاً مستقبلياً منقّياً، يقول:[٣]

// ليُذرّ رماد روما

في عينيك القاحلتين

يا نيرون //

---

(١) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٢) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٣) الأعمال الشعرية: ٤٠ – ٤١

والصيغة الأمرية في النص هي صيغة احتفاء بالحرية، وتنديد بالاستبداد من خلال ترميز لفظة الصمم كمعادل له، يقول:[١]

// لتصمّ كل الآذان

التي لا تسمع

أغاني الحرية //

كما أن اللعنات هي احتجاج إنساني على العالم، وصرخة نصر للمظلومين:[٢]

// لتمش حافياً

أيها العالم

إلى غابات أفريقيا

وليأكلوك هناك //

ثم تحاول تعليمات الشاعر الجمالية أن تنتصر للخير والجمال في صراعها مع ثنائياتها الضدية، كما نلحظ في ثنائية (الضوء# العتم) في قوله [٣]:

// لتتصالح

بكارة الضوء

وعتم الطرقات //

أو ثنائية (الفضاء (باعتباره دالاً على الحرية)# الأسر) في احتجاجه على علاقة القوي بالضعيف بأسلوبه الرمزي، يقول:[٤]

// لينقلب عليك الفضاء

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤١

(٢) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٣) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٤) الأعمال الشعرية: ٤١

أيها النسر

وأنت تفكر بالتهام الضحايا //

ثم يتناوب على النص الصراع بين الجمالي الكوني، الملفوف بصياغة فنية شفافة وطريفة، كقوله:[١]

// ليُنفش شعرك

يا قوس قزح

ولتتقوس رجلاك

أيها المطر

أنتما اللذان تغيبان في البحر//

وبين الإنساني الذي يتوقف عند الجزئيات الجمالية البسيطة، كالاحتجاج على القبح الذي يجعل من المكتبة وسيلة زينة وأثاث منزلي، ويجردها من معناها الروحي:[٢]

// لتُسرق المكتبات المُغبرّة

في البيوت //

فالتنقيح الجمالي هنا طريف، ومخالف للعرف الاجتماعي، إنه تسويغ لطيف لسرقة الكتاب الذي لا يُقرأ، وترتبط بهذه الحال الثقافية حال الشاعر الذي لا يطفح قلبه بالحب، فيكون عقابه:[٣]

// ليسعل الناس بشغب

حين يغني الشاعر

وقلبه ممتلئ بالصقيع //

---

(١) الأعمال الشعرية: ٤١ – ٤٢

(٢) الأعمال الشعرية: ٤٢

(٣) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

فالأوامر تصحيح جمالي لقبح الكون، وهذا ما يُبرر تكرار فعل الأمر، واستمرار التعليمات التي تتدخل لتصحيح علاقة العاشق بمعشوقته:(١)

// لتمرّ بك حبيبتك

عابسة الوجه

أيها العاشق

وأنت ناشّ الرغبة //

كما تتدخل لتنتصر للضوء على العتمة:(٢)

// أيها العتم

ليتلصص عليك البرق //

والتعليمات لا تستثني الذات الشاعر التي تظهر علاقتها الجمالية بالسهر:(٣)

// لأجنّ أيها السهر

إذا لم أبق صديقك //

كما تلتفت إلى العام الذي لا يخلو من إلماح سياسي:(٤)

// لتهجم على روحك

وليعتزلك قلبك

أيها الفرح الإقليمي //

ولا يخلو النص من طرافة فنية، عندما يحاول عقلنة الجنون في العاطفة بصيغة أمرية، تدل على شاعرية هذا الأسلوب، في قوله:(٥)

// لتسقطي...

---

(١) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٢) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٣) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٤) الأعمال الشعرية: ٤٣

(٥) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

في مصيدة العقل

أيتها العاطفة المجنونة

أو في قولـه:[1]

أيها الكل

لتتجزأ //

ولكن تلك الطرافة الفنية قد تتحقق أيضاً بطريقة معاكسة، عندما يشخص الجوامد لإضفاء نزعة إنسانية، كما نلحظ في قوله:[2]

// لتمت كل نرجسة

لا تفعم بالعطر

المساحة التي احتضنتها //

وفي قولـه:[3]

// أيتها الكيميائية

ليغلفك بحر من الصدأ

لتيبس المروج

الخالية من نهدات النعناع //

والنزعة الإنسانية تعود لتبرز بحسها الجمالي عندما يقول:[4]

// لتسد دروبك أيها المسافر

إذا لم تكن حقيبتك

مليئة بالأحلام

(١) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٢) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٣) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٤) الأعمال الشعرية:٤٤

وعندما يقول:(١)

لتخمد الشمس

التي لا تذيب صقيع القلوب //

ويحقق الشاعر طرافة أسلوبية في نهاية نصه الذي يشكل انحرافاً أسلوبياً عن مسار النص، فقد تحول الخطاب من صيغته الأمرية الطلبية إلى صيغة مخاطبة الصديق، فكأن النص رسالة ملغزة إلى صديق ما، بصيغة تتهكم من كل الأيديولوجيات التي تتخلى عن الجماليات السابقة التي راعتها تعليمات النص:(٢)

// صديقي..

تحية طيبة

ولتتسلل الإيديولوجيات

إلى حجرتك . //

ثانياً: البنية الفنية للقصيدة الطويلة:

التفت إلى مصطلح القصيدة الطويلة عدد من النقاد والشعراء – قديما وحديثا – في محاولة لبيان دلالة هذا المصطلح وملامحه الفنية، وفي هذا السياق تُعد دراسة الباحثة رقية حجازي "القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث "(٣) من الدراسات الحديثة الجادة التي حشدت لجملة من الآراء والتفسيرات النقدية التي طالت هذا المصطلح .

يلح عدد كبير من النقاد على البناء الدرامي في القصيدة الطويلة، حتى تكاد تكون القصيدة الطويلة عند كثير منهم هي القصيدة الدرامية، ولعل ذلك

---

(١) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٢) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٣) وهي رسالة ماجستير الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ١٩٩٤

يعود إلى " أنهم كانوا يبحثون عن البنية الفنية العليا للقصيدة الطويلة،البنية الدرامية التي هي وسيلة الشعر للبعد عن الغنائية، ولأنهم وجدوا أن النماذج المتميزة من القصيدة الطويلة ذات بنية درامية "[١]، والتشدد على البناء الدرامي جعل بعض النقاد يذهب إلى أن " أية قصيدة تقع خارج هذا المفهوم هي مطولة،وليست قصيدة طويلة لسبب بسيط، هو افتقارها إلى البنية الدرامية التي أصبحت عاملا حاسما في تحديد هوية (القصيدة الطويلة)، وفرزها عن نسختها المشوهة (القصيدة المطولة)[٢] ينبغي"ألا يتبادر للذهن بأن أية قصيدة طويلة هي درامية بالضرورة، فليس الطول وحده ميزة للعطاء الدرامي"[3] ولا يعني هذا أن القصيدة الطويلة "واحدة من أهم إنجازات الحداثة الشعرية العربية على مستوى البناء الفني للقصيدة في شكلها الجديد"[٤] وقد اهتم كثير من النقاد بالقصيدة القصيرة المعاصرة، فأشار غالي شكري إلى أن " إحدى ضربات الشعر الحديث القصيدة القصيرة المركزة الغنية بالإيماء والرمز والتدفق "[5] فقد كان الغالب"على القصيدة القصيرة صفة الذاتية والغنائية"[6] وبقيت العاطفة البسيطة التي تعبر عن موقف شعوري موحد، والذاتية المفرطة أكثر السمات الفنية المرتبطة بها والمميزة لها، إلى جانب سمات معاصرة أخرى أبرزها التركيز والكثافة، والاستجابة السريعة من الشاعر، والخلو من البناء الدرامي الذي تمتاز به القصيدة الطويلة، وإن كنا نجد من يرى " أن البناء الدرامي ليس حكرا على

---

(١) السابق نفسه: ٢٥

(٢) القصيري، فيصل: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ط١، عمان ،دار مجدلاوي للنشر ،٢٠٠٦: ٤٠

(٣) أطميش، محسن: دير الملاك: دراسة فنية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام،١٩٧٧،، ص ٧٥

(٤) القصيري، المصدر السابق، ص٣٥.

(٥) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق بيروت،١٩٩١، ص ٩٦.

(٦) أطميش، المصدر السابق، ص١٥

القصيدة الطويلة، بل بات من الممكن الإمساك بعناصره في القصيدة القصيرة نسبيا، ما دام الغرض الفني فيها متميزا بتصاعد وتيرة التأزم العاطفي والفكري ."[١] ويفرد هربرت ريد جزءا من كتابه (طبيعة الشعر) للوقوف على القصيدة الطويلة ويرى أنه ليس ثمة معيار شامل، وفي غياب المقياس الطولي نكون مدفوعين إلى التفتيش عن مقياس نوعي، ثمة اختلاف بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة، لكنه ليس اختلافا في الطول بقدر ما هو اختلاف في الجوهر[٢] فنحن غالبا ما ندعو القصيدة القصيرة قصيدة غنائية، ثم يردف ريد قائلا:إن القصيدة الغنائية هي التي " تجسد موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً،القصيدة التي تعبر مباشرة عن حال ذهنية مسترسلة "[٣] أما القصيدة الطويلة " فهي القصيدة التي توحّد من خلال البراعة عدداً من مثل هذه الأمزجة العاطفية" [4] وحين "يكون التصوّر معقدا جدا إلى حدّ يستدعي من العقل أن يتلقاه في سلسلة مفككة مرتِّبا هذه السلسلة أخيرا في وحدة شاملة ،تحدد القصيدة آنذاك بأنها طويلة ." [٥] وقد جذبت آراء ريد كثيراً من النقاد العرب، فتبنوها تبنياً شبه تام ،كما نلحظ عند عز الدين إسماعيل، وغالي شكري، وخليل الموسى وغيرهم.

وإذا تأملنا تجربة الشاعر توفيق أحمد نرى أنها تجربة تنزع إلى الاختزال والاختصار أكثر من نزوعها إلى التطويل والشرح، لذلك يمكن القول عنها إنها تجربة ومضات مكثفة أكثر منها تجربة تطويل وسرد، ولكن هذا لا يعني أن

---

(١) بغدادي، شوقي، تحولات في بنية القصيدة العربية، مجلة الموقف الأدبي، (ع٣) سنة ١٩٩٩،دمشق ،اتحاد الكتاب العرب، ص ٥٦.

(٢) ريد، هربرت :طبيعة الشعر، تر:عيسى العاكوب، مراجعة عيسى العاكوب، منشورات وزارة الثقافة، ٦٠

(٣) السابق نفسه

(٤) السابق نفسه

(٥) السابق نفسه: ٤٥

الشاعر أهمل كلياً القصيدة الطويلة، بل إنّ كتابتها قامت على تقنيات فنية خاصة أهمها التقطيع المقطعي، فلا نجد قصيدة الدفعة الواحدة إلا في نص واحد هو (نشيد لم يكتمل)، والقصائد التي يمكن أن تندرج ضمن إطار القصائد الطويلة في الأعمال الشعرية هي:

لوحة مرعبة لقرية ما :[١] (مجموعة قصائد وامضة)

اللعنات :[٢] (مجموعة قصائد وامضة)

لها شرشف من حبق:[٣] (تسعة مقاطع)

نشيد لم يكتمل :[٤] (أطول قصيدة عمودية ٤٩ بيتاً)

وسنتوقف عند قصيدة (لها شرشف من حبق) نموذجاً للقصيدة الطويلة.

أول ما يلفت الانتباه في النص هو عنوانه الذي يظهر ولع الشاعر بلفظة الحبق، فقد وردت أيضاً في عنوان قصيدة أخرى هي (أميرة الحبق والعشق)[٥]، والشرشف كلمة كردية تعني غطاء النوم، وهي ملاءة السرير، أو غطاء خفيف، واقتران لفظة الشرشف بالحبق هو تصوير رومانسي لمكان رومانسي ينم عن علاقة حميمية، ويضفي على المعشوقة المدلول عليها بضمير الغائب صفات الحبق الجمالية، كما يدل على الاحتفاء بها جمالياً، سيكشف النص في مقاطعه المختلفة ماهية هذا الاحتفاء، بقي أن نشير إلى أن النص – موسيقياً ولفظياً – في مواضع متعددة قائم على التناص مع سورة (الفلق) من جهة روي القصيدة (القاف الساكنة) وتوظيف بعض الألفاظ من الحقل الديني.

تحولات الأنوثة في النص:

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٤

(٢) الأعمال الشعرية: ٤٠

(٣) الأعمال الشعرية: ١٧٦

(٤) الأعمال الشعرية: ١٨٩

(٥) الأعمال الشعرية: ٢٧

١- الأنثى الحلم:

القصيدة قائمة على تسعة مقاطع، المقطع الأول يفصح عن ماهية العلاقة بين المعشوقين، ويبدأ بلحظة ارتباك زماني ومكاني مقصود، فالزمان هنا يفقد منطقيته، وربما يتوقف في لحظات السعادة برهة، بل ربما تزيغ خطواته، فينعكس ذاك ارتباكاً على المكان، وهذا دال على حالات اللقاء العشقية المسروقة من عمر الزمان وهكذا هي لحظات السعادة، واللذة، وما الاحتفاء بها إلا دليل على ندرتها وسرعتها وقديماً قال المتنبي:

للّهْـــوِ آوِنَـــةٌ تَمُـــرّ كأنّهَـــا   قُبَـــلٌ يُزَوَّدُهَـــا حَبيـــبٌ راحِـــلُ

جَمَـحَ الزّمــانُ فَـلا لَذيـذٌ خـالِصٌ   ممّـــا يَـــشُوبُ ولا سُـــرُورٌ كامِـــلُ

ومن هنا، فالاحتفاء بالزمان واللحظات السعيدة الهاربة يخفي خلفه محاولة الشعراء دوماً الإمساك بالزمن الممثل لتلك اللحظة، ومحاولة توقيفه شعرياً وجمالياً داخل القصيدة للمحافظة على حميمياته، يقول:(١)

// لم أعد أتذكّر

حين التقيتُ صفاء الحنين بطلّتها

أنني معها:

في مساء الحكايات،

أو في الغسق.

زاغ عن خطوه الوقت

وارتبكت خطوات المسافات فيّ

ارتديتُ البياض

قميصاً من البرق

---

(١) الأعمال الشعرية:١٧٦

خيطانُهُ من ألقْ //

فالمقطع يبدأ بأسلوب النفي (لم أعد أتذكر) مع أن الشاعر يتذكر جيداً، لكن هنا التداخل الجمالي بين لحظة الزمن الجمالي للقصيدة ولحظة الزمن الواقعي هي ما يخلق جمالية عدم التذكر، لأن الهدف الفني إدخال القارئ في لحظة متعة جمالية، عامل نفي التذكر فيها هو بهجتها وغبطتها التي توقف الذاكرة عن العمل، لا سيما عندما تكون استراتيجية النص كما سنلحظ، هي استراتيجية حلمية يبني عليها مقولات القصيدة، وهذا التداخل الحلمي / الواقعي، هو الذي سيأخذ القصيدة إلى مناطق أخرى تتزيا فيها العشيقة بدلالات حلمية، وتتزيا العلاقة الجنسية والجمالية داخل النص بلبوس أقرب إلى أسطرة المؤنث وتجريده من واقعيته، ومن هذه المنطقة تحديداً يولد الشعر، من التناوب الحلمي بين نشاط ذاكرة العاشق، وغيابها، وهذا يولّد الصراع داخل النص، فإذا بدأ النص بلحظة عدم التذكر، فإن الذاكرة ستتداخل أحياناً لتوليد الصراع بين الحلمي والواقعي، يقول في لحظة التذكر:[١]

// إنّما أذكر الآن...

ما زارني النوم

بتّ أواري بصدريَ رأسي طويلاً

وأبحرُ في زورق الليل

مجذافُهُ من أرق.

يومها..

لو أتاح لي الحبر أبهى احتمالاته

واستعادت أصابعي الخمسُ

كل العزيمة

ما كان يكفي

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٧٦ – ١٧٧

لأكتبَ عن بعض ذاك الجلال بقامتها

كل ما قد تكدس في البيت

من مكتبات الورقْ //

فالمقطع الأول في هذه القصيدة التي نأخذها مثالاً لاستراتيجية بناء القصيدة الطويلة عند توفيق أحمد، هو تمهيد عاطفي تتداخل فيه لحظات التذكر بلحظات غياب التذكر، ولحظات الواقع بلحظات الحلم، فإذا كان المشهد السابق محاولة لتغييب التذكر لإضفاء بُعدٍ رومانسي على المقطع، فإن التذكر لن يقل رومانسية وخيالاً، لأنه تذكر حلمي تسافر فيه الذات الشاعرة في بحار الحلم في زورق الليل، مع مجذاف رومانسي من (أرق) يحرق الذات الشاعرة، ويزيد في ضناها الحلمي، ثم يأتي الظرف الدرامي (يومها) لينقل اللذة إلى لحظات ماضية، فيكون التذكر حلماً درامياً لاستعادتها، فالذات الشاعرة تستعيد المشهد بأسلوب سردي حلمي(أحلام يقظة الشاعر) لإعادة افتراش اللذة الكامنة فيه، ومن هنا ستكون كل المقاطع بناء درامياً على تلك اللحظات الجميلة الغائبة واقعاً، الحاضرة حلماً، وتخيّلاً، فتذهب الذات الشاعرة إلى أسطرة الذات المؤنثة فيه، فمادامت لحظات الجمال قد أفلت، إذاً فلترسمها الذاكرة كما تحلو لها، وبذلك يصبح الغوص في الذات المؤنثة إبحاراً واسعاً المسافات يحتاج إلى كدّ وأرق، وهنا تعجز اللغة عن وصف الذات المؤنثة في علاقتها الحميمية بالذات الشاعرة، وهو ما تعبّر عنه صورة سُكْر الأصابع وخدرها باعتبارها وسيلة التعبير الكتابية والحسية على الورق، أو على جسد المعشوقة، وهو سكر يظهر العجز والانشداه والوله بتلك الذات، إنه الخدر الجميل والوله الصاخب أمام جمال شاسع المسافات لم يرد وصفه في كتب فقه الحب أو فقه الجسد، وهذا ارتباط خفي بين تلك الذات المؤنثة والمقدس، فالمقدس وحده الذي لا تكفيه الكلمات، وتعجز اللغة عن وصفه والإحاطة به، من هنا يحضر الأسطوري في إظهار التجليات العشقية وإشراقاتها الفياضة.

٢- الأنثى النبع:

هنا تتحسر دلالة النبع المائية لصالح دلالته الجمالية، فالعلاقة بين العاشق والمعشوقة قبل التوحد وبثّ طيبات العبق هي علاقة (انهمار) بكل ما تحمله هذه اللفظة من غزارة وتساقط، وهذا ما نلحظه من التبادل الدلالي بين لفظتي(الفتنة) و(النبع)، يقول:[1]

// إنها فتنتي الآن ..
أو قل هي النبع
أما وقد سادني في تراب ضلوعي
جنون العطش
وهي في لغة الشعر في وجعي
ترتقي المجد ..
لا أدرك اليوم
هل في اصطفاء توهجها
تسكب الصافيات من العشق
بين الجرار لغيري
أم أنها
مثلما همت في مجد قامتها
تستحي الآن مثلي ..
ويمضي بها الموعد المشتهى
نحو ما يختبي
في لذائذ تلك الأنوثة والسحر
صوب ابتداء ركام

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٧٧ – ١٧٨

من الانهمار على شفتي

كما ينشر العاشقان قبيل التوحد

من طيبات العبق //

فجمالية المقطع تنطلق من ثنائية النبع بوصفه مصدراً للسقاية الجمالية، وجسد/ أرض معبر عنه بعبارة (تراب الضلوع)، ثم تأتي المبالغة الجمالية بإلصاق صفة الجنون لذاك العطش إمعاناً في المبالغة في لذاذاته وشوقه لماء النبع المؤنث، ثم تحضر الثنائية المائية الصراعية، بين جرار الذات الشاعرة العاشقة التي تريد السقية من ماء المعشوق، والغيرة من التفات الذات المعشوقة إلى ريّ جرار الآخرين، وهذا الارتباك العشقي يزول مع نهاية المقطع المنهمرة المتساقطة لذة وحبوراً.

٣- الأنثى/ عبق الذاكرة:

هنا تخالط الأنثى، هنا، الدم واللحم في الذات الشاعرة، بل إنها تمتلك قدرات تحويلية، ففي امتداد للصورة السابقة وتكرار للصورة المائية، يحضر الغيم، فهو ينقل الأرض من حالة الجفاف إلى حالة الاخضرار عندما يبشر بالمطر الهاطل، وكذلك المعشوقة في القصيدة فعلها في القلب هو فعل نقلي تحويلي من حال الجفاف الروحي إلى حال الاخضرار الدائم الباعث على النشوة والجمال:(١)

// لها موقعٌ في دمي الآن ...

مثل الغمامات في خاطر الأرض

لكن سأنجو إذا حاصرتني تخوم

هواها

(١) الأعمال الشعرية: ١٧٨- ١٧٩

كقيد

يزف المواعيد والبشر في كمد الوقت

يبني بذاكرة الريح ما لا تبدده الريح

يلغي مفاهيمه الحبس

ترخي جدائلها الشمس

تمشي إلى حتفها النار //

نلحظ بروز الحضور الانتشاري في المواعيد (الزمن)، وفي الذاكرة، ويتمثل حضورها في الذاكرة بالبقاء الدائم الذي لا يتبدّد، وبذلك يظهر العبق الملاصق للذاكرة، ليس في فوحانه الدائم في ذاكرة الشاعر فقط، وإنما من خلال عودته إلى التاريخي لاختيار الأجمل من رواياته، ومعجزاته، وبلاطاته، يقول:(١)

// أمضي أنا والجميلة في قلق الخلق

نختار من أمس أزمنة التيه

من كل أمكنة الوهم

بعض الروايات

بعض السلاطين

شيئا من المعجزات

ونفحا لقلب وفير المودات

وقتا من الوقت

ما زورته البلاطات

من شر ما قد خلق

أظن ابتعدت عن القصد //

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٧٩

فالعبارة المفتاح (أمضي أنا والجميلة) هي تعبير عن سفر حلمي وخيالي، تذكرنا بطريقة المعري في (رسالة الغفران)، وابن شُهيد في (رسالة التوابع والزوابع)، ودانتي في (الكوميديا الإلهية)، وملتن في (الفردوس المفقود)، ولكن رحلة الشاعر هنا بصحبة جميلته هي رحلة قائمة على تنقية وتنقيح جمالي للتاريخ مما زورته البلاطات، إنه انتقاء للزمن الأجمل واللحظة الشاردة من عمر التاريخ، من هنا تعود العبارة المفتاح للتكرار للانتقال إلى معنى حلمي آخر يفسر طبيعة رحلة المضي مع الجميلة:[1]

// أمضي أنا والجميلةُ

في قلق الخلق

يجرفنا صوبه البحر

نطوي أليفين بعد المسافة

بين الحكاية والدمع

بين المرافئ واللجة المشتهاة

وبين الولادة فوق رحابك والموج

سوف تموت الشرور

ويزهو بما نحن فيه القلق //

٤- الأنثى وتكرار المشتهى/ المُتمنى الحلمي:

نتوقف في هذه الفقرة عند تقنية فنية في بناء القصيدة الطويلة عند الشاعر توفيق أحمد تتمثل في إلحاحه على استخدام تقنية التكرار في مقولة الحب، وهذا ما لمحناه في تكرار عبارة (أمضي أنا والجميلة)، وكما سنلحظه في بقية النص في تكرار أفعال بعينها، والحق أن التكرار قد أدّى وظائف مهمة في

---

(١) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

القصيدة، موسيقية عبر تكرار الفعل الذي يشكل لازمة موسيقية، ودلالية تظهر من خلال الفعل المكرر الذي يعدّ مركز انطلاق إلى دلالات جديدة عند كل تكرار، كما أنه أسهم في إعادة الشعور إلى مساره عند الانتهاء من كل دلالة، وقد أسهم في تكريس مقولة المؤنث في النص، فكل تكرار هو عزف منفرد على وتر معنى من معاني الأنوثة وعلى تجلّ من تجلياتها، وهذا ما نلحظه في قوله:(١)

// **أردتُ**

وكان المكان يضج بأعداد سماره في

المساء

أردتُ أزينُ عنقكِ بالغنج

أطبع أسفل ما امتد من ذهبي سناه

كثيراً من القبلات

تحدد شكل الحلقْ . //

فالفعل المكرر (أردت) هو فعل أدخل الزمن الشعري في مرحلة الوعي الفني، لأنه فعل مستند إلى إرادة ووعي بهذه الإرادة، ولكنه في الآن ذاته معبر عن ذات عليا تريد وتفعل ما تريد، في الحلم الشعري على الأقل، وبذلك فهي تعبر عن المشتهى واقعاً وحلماً، وماهية هذه الإرادة في المقطع، هي ماهية جنسية أو مادية تتمثل بممارسة التقبيل، الذي يعيد رسم خارطة شكل الجسد من خلال (الحلق) في تعبير لا يخلو من رومانسية وشفافية، ثم سيُعاد الفعل (أردت) وهو الفعل المعبر عن الرغبة المشتهاة، ليكون منطلقاً جديداً لدلالة أخرى تتمثل في قوله:(٢)

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٨٠

(٢) الأعمال الشعرية:١٨٠- ١٨١

أردت ... وصار المكان بمن فيه
شَكللكِ أنتِ
وصار جناحاكِ أفقاً
وسحرك بحراً
أردت لو اني فضاءٌ
لو اني شراعٌ
ولكنّ كل الخيارات ضاعتْ
وحين تمايلتِ نهداً
تماوجتِ عطراً
وحين التفتّ
استحمّ الحنين بفيض أنوثتكِ
الراعشه
وصار المكان بخوراً
ورحمةُ ربي طافت ..
لأن المكان احترقْ. //

هنا الفعل المكرر وسيلة لإعادة رسم الحلم وإعادة منح المعشوقة قدرات خاصة، ينطلق من التحول المكاني، فالمعشوقة تحتل المكان وتسيطر عليه، فيصبح حضورها طاغياً على كل مكوناته، فيأخذ المكان شكلها وحضورها، يسيطر حضورها عليه، ويلقي سحره على أرجائه، فتتحول إلى بحر آسر صاخب، يحتاج بحاره إلى أشرعة عشقية لمقاومة رياحه العاتية، وستأخذ الذات المؤنثة في القصيدة كل سمات البحر من تموج وتمايل، فلا يبقى للذات العاشقة سوى حنينها الذي يستحم بفيوضات الأنوثة الطاغية ولا يبقى للمكان سوى أن يتحول إلى بحور، ثم النهاية الطريفة تدخل رحمة الرب باحتراق المكان، يعيد الحلمي إلى الواقعي بطرافة فنية.

ومن التكرارات في النص تكرار الفعل (أسمي) الذي يوظفه الشاعر في بناء مقولة المؤنث، يقول:[١]

// **أسمي** كثافة مَرّي على بيتكم في
العشيّات :
أُنساً بتلك العشيات ..
ثم **أسمي** اختصار المسافة
بيني وبين كآباتكم :
نفحةً من جميل التواصل نحو أهالي
البلد .
وأقفز لو طاشت الدمية المشتهاة
بحضن أخيك الولد .
وأقبل كل الحكايات من واقع الأهل
حتى ولو خالفت راسخاً في
القناعات عندي .
وأسأل عينيكِ يا حلوتي :
أيرضى المسافر في لجج البحر
ما يحمل البحر في سطحه من زبد //

فالتكرار اللفظي للفعل (أسمي) والتكرار الدلالي لصيغة الفعل المضارع، تتألق في تعزيز دلالة ارتباط الذات الشاعرة بمتعلقات المحبوب، وهو معنى كثير الدوران في شعرنا العربي، ويقوم على حب المرء الشيء لعلاقة تربطه بالمحبوب، ومن ذلك حب الأرض التي يسكنها والبيت وناسه، وقد عبر ابن

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٨١ – ١٨٢

حزم عن ذلك بقوله: " ومن علاماته (الحب) أنك ترى المحب يحب أهل محبوبه وقرابته وخاصته حتى يكونوا أحظى لديه من أهله ونفسه وجميع خاصته"(١) وهو المعنى الذي عبر عنه الشاعر جرير قديماً عندما قال:

يـا حبـذا جبـل الريـان مـن جبـل وحبـذا سـاكنُ الريـان مـن كانـا

وحبـــذا نَفَحـــاتٌ مـــن يمانيـــة تأتيـك مـن قبـل الريـان أحيانـا

والشاعر توفيق أحمد يعبر بطريقته عن تلك الحال عبر تكرار الفعل أسمي، فدوام المرور على ديار المعشوقة له تسمية أخرى أنه الأنس، والمسافة بين الشعراء وكآباتهم تصبح نفحة من جميل التواصل، وما يوافق المحبوبة يوافق الشاعر وقناعاته الشخصية تُنحى جانباً، ففعل الحب يبرر ما لا يُبرر.، وهو ما تفصح عنه علاقة الرضى بين المسافر الذي يقبل السفر وبين لجج البحر.

٥- التكرار وفعل الإغواء:

هذه المقولة عبر عنها المقطع السابع الذي يبدأ بالتمهيد للإغواء بمخاطبة الشاعر فيقول:(٢)

// أُماري إذا قلتُ
لاشكّ يسري بأحلام صمتي
أتدرينَ أن السكينةَ
هذي التي تنظرين إليها تضج بفيض انفلاتي
ورغبةِ بحثي
عن الطامحين إلى شهوة النار

---

(١) ابن حزم: طوق الحمامة

(٢) الأعمال الشعرية: ٢٨٢

تحت رمادك

تُواجهُ زخم الذين تباروا سراعاً

لخطب ودادك

هُمُ الآن في ذمة الريح

يا أنتِ

ما انهكتني الدجيّاتُ

هذي جيوش المشاعر عندي

وليس لغيري مجد ارتقاء

شموخ عنادك //

فالسكينة في الذات الشاعرة تضمر ضجيجاً، وانفلاتاً في رحلة البحث عن الطامحين إلى قطف شهوات النار من رماد المؤنث، إنها زحام الذات الشاعرة مع ذوات كثيرة من قوافل العشاق الذين نافسوه سابقاً لقطف الوداد والحب، ثم زالوا وبقيت، من هنا لاغرابة أن يبرز صوت يتناص مع صوت المتصوف في تحليقاته عندما يصرخ الشاعر (يا أنت)، فيحضر زخم المشاعر وحشودها بصيغة جيوش كبيرة وفيالق عظمى مهمتها الارتقاء إلى أنوثة طاغية معاندة، ليحضر بعد ذلك تكرار فعل الإغواء (تعالي) بتحولاته المختلفة، وهو فعل لا يخلو من غنج ولعب، يقول:(١)

// **تعالي** : يحمحمْ حصانان

فرّا من القيدِ

صوبَ اتساعِ المساحاتِ عند كلينا

فهذا جوادي

(١) الأعمال الشعرية:١٨٣

يباركُ في الساح
نصرَ جوادك
تعالي : فبي من جمار اللذاذات
ما يقتل الظنَّ والجوع في خلواتك
قبل رقادك
هما مطمحي
روحك الطائر الحر حولي
وخفق فؤادك
تعالي أيا رحبة البوح والحب
هذا المدى مُترعٌ بالفراغ على ساعديّ
وهذي حدودُ بلادكْ //

فالفعل (تعالي) في التكرار الأول إغواء يكشف المقطع عن ماهيته إنه صراع جميل بين الذات الشاعرة والذات المؤنثة، يصبح فيهما الصراع على مساحات الجسد الأنثوي صراعاً احتفائياً يحتفي فيه كل طرف من الطرفين بصاحبه المنتصر، إنه صراع جسدي يحلو فيه النصر كما تحلو فيه الهزيمة،إنه سباق متعة ولذة.

ثم يأتي التكرار الثاني للفعل(تعالي) معيداً السياق الشعوري إلى حالته الأولى ومنطلقاً إلى دلالة جديدة، فالإغواء هنا هو دعوة لجمار لذاذات الذات الشاعرة التي تفعل فعلها في الذات المعشوقة، وهنا تأتي دلالة الإرواء العاطفي بكل ما تحمله من أبعاد حسية تقتل الشغف الجنسي عند الذات المؤنثة بتخيلاته وأحلامه.

ثم يأتي التكرار الثالث للفعل (تعالي) ليردّ الحدود الجغرافية للجسدين المعشوقين، في تماهيهما، فيصبح ساعدا الذات الشاعرة حدوداً وبلاداً ضاجة بالبهجة والغبطة، فهي وطن للمعشوقة تركن إليه.

٦- التكرار بنية دالة على أسرار الأنثى:

وهذا ما يبرز في المقطع الثامن وهنا السر مقترن بدلالة الشهوة وصبوات العاشق، يفتتح المقطع بقوله:[(١)]

// بماذا يبوح الهزاران

في صدرك الرحب

لمّا يقولان ما لا تقول الحقيقة

تمر علي سنين رطابٌ

اذا زرت في عجل خصرك الغض

لو دقيقة . //

ثم سيأتي الفعل (صُبّي) بتكراراته كاشفاً عن ماهية تلك الصبوات وذاك البوح الذي يُكنّه ذلك الجسد الأنثوي، وتلك الشهوة العارمة المنتظرة منه، يقول:[(٢)]

صُبّي جميل جحيمك فوق العصيين

ترهبك السائراتُ إلى الدير

يَلجُمْن عصفَ الأعاصير في ملكوت

الغوايات

إني إلى الآن لم أتضرع

بوابل ما يختبي في الدفيء من العري. ... //

ثم يحضر فعل رديف للفعل صُبّي هو الفعل (رُدّي)، ليأخذ دور إعادة الحلمي إلى الحقيقي، وليقطع تدفّق الحلم مع الفعل (صبي)، يقول:[(٣)]

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٨٤

(٢) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

(٣) الأعمال الشعرية: ١٨٥

// ردّي إليّ رخاوة نومي

فما نمت من ألف عام

وكيف أنام وملء عيوني

الرمال وجمر الخطايا...//

ثم يعود المعنى الدائري بختم المقطع بالفعل المكرر (صبّي)، ليعيد الشاعر الدلالة إلى أصلها مع إعطاء المؤنث فيه قدرات شفاء الذات العاشقة:[1]

// صُبّي حكيم وصاياك

عند انهدام بذروة روحي

وكوني مراهم للجرح

حتى اندمال الجراح ... //

٧- نهاية القصيدة الطويلة والانحراف الأسلوبي:

الانحراف في نهاية القصيدة تمثل بانحراف أسلوبي، فالشاعر أجرى قصيدته على نمط شعر التفعيلة في المقاطع السابقة، ثم جاء المقطع الأخير بطريقة شعر الشطرين، فالشاعر يمزج بين الأشكال الفنية، أما على الصعيد الدلالي فالمقطع استكمال في أسطرة الذات المؤنثة وإعطائها أبعاداً حلمية معتمداً تقنية التكرار الفعلي، كما نلحظ في تكرار الفعل(دعيني)، يقول:[2]

// **دعيني** أخاتلُ سهدي قليلاً

وأغمضُ عينيّ خوف الحقيقة

دعيني أراك وراء ستار

لأشعر أني أراك طليقة

(١) الأعمال الشعرية: ١٨٦

(٢) الأعمال الشعرية: ١٨٧

دعيني وحسبك زيف النوايا

لأنا اتخذناه فينا طريقةْ //

فالفعل دعيني جاء بؤرة دلالية، عندما اتخذت تكراراته أشكالاً متنوعة تفرع الدلالة وتضفي عليه معنى جديداً عند كل تكرار، ثم تأتي بقية الأبيات نهايات حلمية للقصيدة الطويلة القائمة على شرح تحولات الذات المؤنثة في علاقتها بفارس عاشق، ممثلاً بالذات الشاعرة:(١)

// نعيش لنحيا زماناً حريقاً

متى شاء يخمد فينا حريقه

تراكِ عيوني ولستِ أمامي

وأعشق حسناً أحس بريقه

وأنبش من جرّة الحزن عندي

سعيداً بهذي الهموم العميقة

خذيها صلاتي نوافل تقوى

وأجمل غيّ لأحلى رفيقة

نطوف هيامى برحلة فوضى

تعيد إلينا الحكايا العتيقة //

إنه الحلم الذي ينبشه الشاعر من جرة أحزانه، ويفتقده في لحظة الكتابة الشعرية، وتتحول فيه لحظات استعادة تلك اللحظات الهاربة إلى طواف روحي تحلّق فيه الذات العاشقة في فضاءات من الأحلام الشعرية التي تثير المتلقي وتدفعه لإطلاق العنان لمخيلته التي سترافق الشاعر في القراءة، وربما في الحلم.

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٨٧ – ١٨٨

الفصل السادس

المتخيل البلاغي لخطاب العشق

المتخيل البلاغي لخطاب العشق

يقوم المجاز بدور رئيس في تأسيس جمالية للخطاب الشعري من خلال تلك التنويعات اللغوية التي يحدثها عبر التموجات اللغوية.

وتبرز سمة الغرابة والطرافة فيما يورده من تشبيهات مبتكرة كثيرة، وقد عني الشاعر توفيق أحمد في شعره بطرافة المعنى وغرابة الصورة، وأورد الشاعر أبياتا / صوراً تحمل الصنعة الشعرية المشوبة بالإغراب والخيال الطريف الذي أكسب التشبيه مسحة إنسانية رقيقة، وطزاجة أحياناً متأتية من تنوع مصادر صور الابتكار والاختراع والغرابة والإمتاع الفني في التشبيهات التي يوردها. وهذه باتت من متطلبات حداثة النص، التي لم تغب عن أذهان نقادنا التراثيين، كما نلحظ عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) الذي يفسر أسس الغرابة والابتكار في صناعة الصورة التشبيهية وأبعادها الجمالية والنفسية، مؤكداً منذ البداية أن التشبيهات العامة المشتركة أو الخاصة المقصورة على قائل بذاته لا يمكن أن تُثير حساسية المتلقي، وتُحرك قوى الاستحسان فيه ما لم يكن وجه الشبه في التشبيه معقوداً بين المشبهات المتباعدة المختلفة الجنس التي يتحقق الجمع والتقريب بينها في لطف وذكاء، وهو مذهب على حد تعبيره" ألطف مأخذا وأمكن تحقيقا"،(1) يقول الجرجاني" : إن لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك من غير محلته، واجتلابه إليه من الشق

---

(١) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق .محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية،ط.١٩٩١،١: ١٢٩

البعيد باباً آخر من الظرف واللطف، ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل ...فإن التشبيهات سواء كانت عامية مشتركة، أم خاصية مقصورة على قائل دون قائل، تراها لا يقع بها اعتداد، ولا يكون لها موقع من السامعين ولا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقرراً بين شيئين مختلفين في الجنس، فتشبيه العين بالنرجس عامي مشترك معروف في أجيال الناس،...، وتشبيه الثريا بما شبهت به من نقود الكرم المنور واللجام المفضض، والوشاح المفصل،...، والتباين بين المشبه والمشبه به في الجنس على ما لا يخفى"(١)

أصبح الشاعر المعاصر في موقف تحد شامل حين يبدأ عملية الإبداع، فهو مطالب في آن واحد بأن يعي شروط الأصالة والمعاصرة، أي أن يعرف حقيقة الواقع وجوهر التراث، يعيش داخل وطنه وخارجه، أن يقرأ ثقافة أمته وثقافة العالم من حوله، أن يدرك أسرار تشكيل الشعر وصياغة معظم الفنون الأخرى، أن يمحو التناقض بين الخاص والعام، وبين الذات والموضوع وبين الماضي والحاضر والمستقبل.

لقد أصبحت القصيدة الجديدة –تبعًا لتحولات العصر – بنية حية معقدة ومركبة، توحد بين الشاعر والعالم من حوله . وتجمع بين الواقع والتراث وتضم الكون في إهاب رحب فسيح يتناغم مع عصر العولمة.

نتيجة لكل هذه المكابدات التي يبذلها الشاعر الجديد، فقد أصبح للقصيدة المعاصرة جماليات خاصة وسمات جديدة متجددة ولم يعد هناك معيار نقدي جاهز للتطبيق على كل قصيدة. وسنتوقف عند جماليات هذه المكابدات عند توفيق أحمد من خلال دراسة المتخيل البلاغي للصورة الفنية .

مع الإشارة إلى سيطرة الصورة الفنية القائمة على التشبيه، مع محاولات تجديدية بين أطرافه، وسنتوقف عند تكنيك عدم الملاءمة أو خرق القانون اللغوي

(١) المرجع نفسه: ١٣٠

كوسيلة وتقنية في صنع الصورة البلاغية عند الشاعر ثم نتوقف عند تجليات الصورة البلاغية عند الشاعر توفيق أحمد.

أولاً: خرق المألوف اللغوي (تقنية عدم الملاءمة):

لغة الشعر أو اللغة الشعرية عند جون كوين Jean Cohen هي : الانزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة[١] والانزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة[٢] وهكذا فالشعر يعدّ خروجاً عن اللغة العادية أو المعيارية، فهو يهدمها ليعيد بناءها من جديد .أي إن الشعر نشاط لغوي " ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرا تعبيرية جديدة"[٣] فالألفاظ مثلا في لغة النثر تتطابق دلالاتها ولا تقبل تأويلا ما؛ بينما العكس في لغة الشعر التي تحلق دلالاتها بعيدا عن المعنى الأول للسياق .ولهذا " فالشعر ليس هو النثر مضافا إليه شيء ما، ولكنه هو المضاد للنثر "[٤]

أما أدونيس فقد تعرض للفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، من حيث الإشارة والإيضاح؛ فاللغة العادية واضحة لا تتجاوز المعنى المعجمي. بينما اللغة الشعرية هي الخروج عن هذا المعنى الواضح والمعلوم إلى معاني أخرى لم تتعود الغوص فيها. وهذا ما نلحظه في قوله: " إذا كان الشعر تجاوزا

---

(١) ينظر كوين جون، بناء لغة الشعر،، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء،، القاهرة، ص 35

(٢) المرجع نفسه، ص24

(٣) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس،ط 1985 ،، ص24

(٤)جون كوين، بناء لغة الشعر،ص64

للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة، مشتركة .إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح . فالشعر هو، بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله"[١]

"فأسلوب الصياغة الذي يستخدمه الشاعر هو التجربة، وهو لغة الشعر" [2]

التعريف العام للغة الشعرية "هي كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى[٣] هي "مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى "[٤]

من الخصائص الشعرية الموظفة في الأعمال الشعرية عند توفيق أحمد، خاصية عدم الملاءمة"، التي تعني الخروج عن قانون تأليف الكلام في العبارة وإلغاء التجانس المحقق في لغة النثر وتعويضه بالتنافر لإبعاد الدلالة عن درجة الصفر. " ففي كل عبارة إسنادية ينبغي أن يكون المسند ملائما للمسند إليه "[٥] إذ يشكل الفعل والفاعل مثلا سياقا متطابقا لا تنافر فيه ولا يحتمل تأويلاً دلاليًا مهما كان ضئيلاً هذا في لغة النثر، أما اللغة الشعرية باعتبارها: " الخروج المنظم على قواعد اللغة[٦] فتقوم بكسر الكثير من عادات النثر وثوابته، من خلال خلق التنافر بين المسند والمسند إليه للارتقاء بالكلمة إلى المعنى الإيحائي لأن " تحرير الكلمات من المواضعة الاصطلاحية وإعادة تركيب الكلام لتدخل هذه الكلمات في شبكة من العلاقات تجبر الحشد الدلالي على البروز وذلك من خلال كسر

---

(١) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت،1979 : ١٢٥ – ١٢٦

(٢) السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت،ط 3، 1984، ص67

(٣) المرجع نفسه، ص67

(٤) المرجع نفسه، ص67

(٥) جون كوين، بناء لغة الشعر،ص131

(٦) المرجع نفسه ص64

القواعد وتجاوز السنن لتأسيس آفاق جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات"(١) فالمجاوزات والانزياحات التي تقوم بها لغة الشعر غرضها الأول هو خدمة الدلالة، لأن اللغة الشعرية لغة زئبقية تحتّم على القارئ تتبعها دون أن يقبض عليها أو يدرك سرها، لذا فهي تحتمل التأويل.

وتقنية عدم الملاءمة متعددة الوجوه في الأعمال الشعرية عند توفيق أحمد سنتوقف عند ثلاثة أنواع منها، هي:

-عدم الملاءمة في التركيب النعتي.

-عدم الملاءمة في التركيب الإضافي

- عدم الملاءمة في التركيب الفعلي والاسمي.

1 - عدم الملاءمة في التركيب النعتي:

من مثل إسناد لون إلى شيء لا يناسبه، أو إسناد صفة المحسوس إلى غير المحسوس(٢) ومن أمثلتها في الأعمال الشعرية عند توفيق أحمد نورد ما يأتي:(٣)

الأعصر الماجنة: (٩)، الحلم الجانح (١١)، الجسد اليابس (١٣)، الزمن المر (١٤)، الأمسيات الخضيلات (٢٠)، قصائد خضر(٢٧)، العطر المقدس (٥)، أساورها الخضر (١٠٤)، أشعاري الخضراء(١٢٨)، المساءات الندية (١٣٨)، البنفسجة العجوز (١٤٠)، مطر شريف (١٥٠)، يا حلمي المضرّج باليقين (١٥٢)، منديلا شاسع اللذات (١٦٦)، الحلم القصي (١٦٧)،

---

(١) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر ،ص27

(٢) ينظر سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، الأردن، ص47

(٣) يشار هنا إلى أننا سنذكر رقم الصفحة إلى جانب التركيب في هذه الفقرة ومايليها من فقرات عدم الملاءمة من الأعمال الشعرية للشاعر توفيق أحمد، طبعة وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ط، ٢٠١٤ .

بوح عاطر (١٦٩)، الغيم المسافر (٢٢٢)، براريك الفسيحة (٢٣١)، أسرارها الخضراء (٢٤٢)، أسئلتك الجريحة (٢٦٤)، قلبي الكفيف (٣٤٧).

٢- عدم الملاءمة في التركيب الإضافي:

هنا الشعرية تقوم على التركيب الإضافي باعتباره تقنية انزياحية تنقل اللغة من دائرة المألوف إلى دائرة المدهش، والمبتكر، بإضافة كلمة إلى أخرى لا ترد معها عادة في العرف اللغوي، ومن شواهد هذه التقنية عند توفيق أحمد:

جزيرة الحنين (١١)، جثة الأمس (١١)، دفتر الأشجار(١٤)، دروب النهار(١٤)، غابات أمانيّ (٢٤)، صهوة بؤسي (١٥)، قاحل الروح(٢٢)، خمرة الصدر (٢٩)، صهيل النار في جسدي (٣١)، صمت الصخور (٣٢)، صهيل الذرا (٣٣)، شرفات الانهيار (٣٦)، أوتار الروح (٣٦)، منابع اللهب (٤٦)، حقول الصدر (٤٧)، شهقة الثأر (٦٢)، ذاكرة السفح (٦٤)، كبرياء الربيع(٦٤)، لهاث الغروب(٦٤)، فاكهة المساء (٧٧)، مواسم العشق(٧٨)، ماء الحب (٨٢)، خصر النهر (٨٨)، حرير النار(٩١)، غابة الضفائر(٩٥)، مملكة الندى (١٢٦)، ركام الضجر (١٣٤)، خابية الخيال (١٦٥)، إيناع اليباس(١٦٥)، كمد الوقت (١٧٨)، شهوة النار (١٨٢)، جيوش المشاعر(١٨٣)، أشواق النخيل(٢٢٢)، رغوة أنوثتها (٢٣٤)، غابة روحي(٢٣٩)، نوافذ الروح (٢٣٩) قافلة الحلم (٢٤١)، تفاحة الخد (٢٥٨)، جبال الوجد (٣٠٣)، نار الماء (٣٠٣)، مئذنة الخيال (٣٥٠).

٣- عدم الملاءمة في التركيب الفعلي أو الاسمي:

من مثل الفعل والفاعل والمفعول، أو المبتدأ والخبر .فإن أسند الفعل إلى ما لا ينسجم معه يكون قد حقق انزياحا شعريا على مستوى ما، هذا ما يدعى ب" عدم الملاءمة الاسنادية"[١] ومن شواهده عند شاعرنا:

أفضح الزمان (١١)، تتلظى الدروب(١٣)، قلب الشعاب يغلي (١٤)، تسرقني الزرقة (٢٣)، أكسر الوقت (٢٤)، الماء ولّى (٢٥)، تفحّ المواعيد (٢١)، شحوبك يندى (٢٩)، لا يحدّ شوقي سياج (٣٠)، يسكر الليل (٢٩)، افرشي الليل بالحكايا(٤٣)، يحترق الشوق (١٦)، تشمر الريح أثواب عفتها (٣٤)، يسكرني صحوي (٥٣)، يسكر الباب (٧١)، يسكر النشيد (٧٢)، الصبح يغفو (٧٢)، تسكر أحلامي (٨٢)، القصائد تستغيث (١٢٦)، تعتقه الرياح (١٢٩)، ينهمر الحنين (١٤٠)، يأكلني التردد (١٦٤)، لا مفردات كلامها تصحو (١٦٧)، استحم الحنين بفيض أنوثتك (١٨١)، اهزمْ ذلّ الحياة (٢١١)، ليورق ظمأ النخيل (٢٦٣)، تمشي في جوارحك القصيدة (٣٠٥) .

وعدم الملاءمة في التراكيب اللغوية بأشكالها المختلفة يسهم في إنجاز شعرية النص، فهو تكنيك أساسي في تشكيل الصورة كما سنلحظ في الفقرة التالية، وهو ما يثير المتلقي ويحقق المتعة، ويرفع الشعرية في القصيدة.

---

(١) ينظر سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص47

ثانياً: تشكيلات المتخيل البلاغي:

١- تشكيل الصورة من خلال التشبيه التام التقليدي:

والمقصود بالتقليدي، هنا، هو توصيف التكنيك الفني للتشبيه، أي عقد مشابهة بين شيئين، مع وجود أركان التشبيه بينهما، مع الإشارة إلى أن الشاعر سيتخلى عن الجامع التقليدي بين طرفي الصورة، نظراً للتباعد الفني بين طرفي التشبيه، وهذا ما ينشط مخيلة المتلقي، ويدفعها للبحث عن الصلة البلاغية بين أطراف التشبيه، والاستمتاع باستكشافها أو تأويلها على الأقل، كما نلحظ في قول الشاعر [١]:

// أنت كالفجر فتنة وحياء

وهو يمتاح من دم الأشفاق //

الشاعر هنا يسلم للمتلقي كل مفاتيح الصورة، ولكن مع حرف عن المألوف في التشبيه، ففي العرف البلاغي أن الفجر دال على الإشراق، والانكشاف، والتجلي، وهزيمة الليل، وإنارة الطريق، ... الخ، ولكنه هنا صار رمزاً للفتنة والغواية والحياء، وإذا كان جامع الحياء بين المعشوقة والفجر، مقبولا، فالتداخل الزمني بين انسحاب الليل وانكشاف النهار (تسلل الفجر) فيه شيء من الجدة، فجامع الفتنة بينهما جامع بعيد يحتاج إلى تأويل جمالي، يشكّل نقطة الانطلاق نحو الدهشة الشعرية.

ومن استخدام أركان الصورة جميعها في تشكيل الصورة أيضاً قوله:[٢]

// وتهاووا كالفراشات على

شمعة الحسن وذابوا في ضياها //

---

(١) الأعمال الشعرية:٢٧

(٢) الأعمال الشعرية:٨٣

فصورة العشاق في ملاحقة الحسن المؤنث تشبه حال الفراشات في ملاحقة النار، بجامع الاحتراق، الذي حوله الشاعر هنا إلى ذوبان إمعاناً في المبالغة في تصوير ماهية تلك العلاقة بينهما، فعلاقة الحب تناسبها لفظة الذوبان للدلالة على انصهار وفناء بالمحبوب، وهنا أيضا الاستمتاع بالصورة هو استمتاع بصري مشهدي، فالصورة تقدم كل عناصرها للمتلقي وتترك له مهمة الاستمتاع، دون أن يشغل مخيلته في البحث عن أطراف مفقودة في الصورة، وهذا ما يقلل من لذة الاستكشاف.

٢- الصورة القائمة على التشبيه المؤكد:

التشبيه هنا يدخل في تشكيل الصورة مع ترك عنصر إثارة للمتلقي من خلال تخليه عن عنصر أساسي في الصورة هو أداة التشبيه، وكذلك مع طرق أبواب جديدة للمخيلة تتمثل بالتباعد بين طرفي التشبيه أحياناً، وهنا يبدأ الشاعر بإشراك المتلقي في العملية الإبداعية، من خلال دفع مخيلته إلى كشف العناصر المفقودة، يقول:(١)

// كفّك البضّ في شتائي وقْدٌ

يزرع الدفء في الضلوع الرقاق //

جمالية مثل هذا التشبيه في تخليه عن رابط المشابهة (أداة التشبيه) وبذلك تصبح العلاقة بين طرفي الصورة هي علاقة مماهاة وانصهار وتشابه تام، لا علاقة مقاربة في الشبه تفرضها أداة التشبيه، وهذا ما يشير إلى أن الشاعر كلما تخلى عن جزء من مكونات الصورة زاد في بلاغتها وجماليتها، فالاختزال في الشعر، غالباً، هو تحريض للمتعة والكشف وإشراك المتلقي، ورفع لبلاغة الصورة. وهذا ما حاول الشاعر فعله عندما قال:(٢)

---

(١) الأعمال الشعرية: ٢٧

(٢) الأعمال الشعرية: الصفحة السابقة ذاتها

// أنت في خاطري قصائدُ خضرٌ

كتبتها على المدى أشواقي //

فهنا محاولة لرفع بلاغة الصورة، من خلال تنويع عناصر تشكيلها، والمتمثلة بالتباعد بين طرفي التشبيه، فالحبيبة قصائد خضر، ثم من خلال حذف أداة التشبيه، التي تزيل المقاربة بين الطرفين وتدخلنا في علاقة المماهاة، ثم من خلال تلوين القصائد عبر النعت باللون الأخضر، وهذا يزيد في إثارتها وجماليتها، ثم بتفصيل الصورة من خلال إضافة الاستعارة المكنية (كتبتها أشواقي)، فالتفصيل في الصورة كان عنصراً جمالياً أسهم في نقل التكنيك الفني التقليدي إلى مستويات عالية من البلاغة والشعرية. وهذا ما سنلحظ جمالياته في صور أكثر تعقيداً كالتمثيل والصورة المركبة.

٣- الصورة القائمة على التشبيه التمثيلي:

الصورة في هذا النمط أكثر تعقيداً من الصور السابقة، فالتشبيه، هنا، منتزع من متعدد، كما نلحظ في قوله:[(١)]

// كأن هدبك والنجوى تحاوره بحر من الشوق يحكي عن سواقيه //

فالصورة قائمة على الطرافة الفنية بين طرفين يتباعدان في الواقع، ويلتقيان في المخيلة، الصورة الأولى هي صورة الهدب في حواره مع النجوى، هذا الحوار غير المألوف في عرف المصاحبات اللغوية، فلا تتجاور دلالياً النجوى مع الحوار من هنا وقع الانزياح الدلالي، وهذه الصورة ستقابل صورة أخرى تشكل الطرف الثاني للتمثيل، هي صورة البحر المنزاح عن دلالته المألوفة من خلال إلحاقه بالجار والمجرور(من الشوق) لتصبح بحار الشوق دالة على عظم هذا الشوق وعمقه. ولكن التشبيه التمثيلي هنا ينقل الدلالة البحرية ليلصقها بالعيون بجامع الكلام بينها وبين البحر والنجوى. والحق أن ميل الشاعر إلى

---

(١) الأعمال الشعرية: ٧٩

الإغراب في التشبيه التمثيلي يشير على ولع لدى الشاعر بالبحث عن صورة مميزة، وهو ما يمكن أن نلحظه في قوله:[١]

// عندما تتحني قامة الحلم

تبدو الحياة

كبحيرة هجرتها الأنهار //

فالصورة مركبة قائمة في طرفها الأول على ارتباط الحياة بالحلم الذي هو أمل بطريقة ما يخفف من وطأة ظلم الحياة، وبذلك فافتقاد الحلم معبر عنه بالتركيب الانزياحي (تنحي قامة الحلم) ينقل الحياة إلى الطرف الثاني في التشبيه التمثيلي حيث تصبح بحيرة هجرتها الأنهار، فجمالية التمثيل في الصورة قائمة على المقابلة بين صورة المعنوي (الحلم في الحياة) وصورة الحسي (البحيرة التي هجرتها الأنهار) بجامع رابط بين الصورتين هو افتقاد جمالي، فالهجرة وهو مفهوم إنساني قد أضيف للأنهار لمنحها سمات حية، والهجرة وهي مغادرة دائمة لا عودة منها، ستجعل من البحيرة في حال مأسوية تتم عن انقطاع شريان الحياة، وانتقال للموات.

٤- الطرافة الفنية، بُعدُ العلاقة في التشبيه:

تأتي الطرافة الفنية من اختيار الشاعر للأطراف المكونة لصورته الفنية، وتحديداً لطرف المشبه به، فالنسق الكلامي يسير على منواله إلى أن يأتي طرف المشبه به، ليقض على القارئ سكينته ومألوفاته البلاغية، وهذا كثير عند توفيق أحمد، ومن أمثلته، قوله:[2]

// أنا أحبّك شعراً ما ضننت به

فأنت كالوشم في حبري وفي ورقي //

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٤١

(٢) الأعمال الشعرية: ١٠٠

فالغرابة متأتية من المشبه به (الوشم) الذي يوحي بغياب لوحدات لغوية في طرف المشبه، المُعبّر عنه بالضمير المنفصل (أنت)، ويمكن أن تكون العناصر المفقودة من مثل (أنت في القلب، أو الروح، ... إلخ)، ليصبح الطرف الثاني ملائماً في الدلالة، فأثر الحبيبة هو كأثر الوشم، والوشم هنا دلالاته دائمة، فهو وشم معنوي ملاصق للحبر والورق، بمعنى نقطة علام فارقة في اللغة الشعرية للشاعر، التي تقفز منها المعشوقة دوماً، كلما أراد الشاعر التعبير، وبلاغة الحذف في الصورة الفنية هي مما يزيد في شعريتها، وبالتالي، فالصورة تتوجه لمتلق نشط، لا إلى متلق كسول ينتظر من الصورة أن تقدم كل مكوناتها، وهذا يُكسب الصورة سمة تحريضية، تثير المتلقي وتدفعه للاستكشاف، والاشتراك مع المبدع صانع الصورة في اللذة الجمالية التي يحققها ذلك.

ومن عناصر الإغراب في تشكيل الصورة الفنية مزج الحسي بالمعنوي، بالاعتماد على الانزياحات اللغوية كما يمكن أن نلحظ في قول الشاعر:(١)

// وشاحك شمس الكبر ترفل بالسنا

ولن يتعرى من غدا ثوبه الكبر//

فبُعد العلاقة بين المشبه والمشبه به، هو مصدر جمالية الصورة، فالوشاح طرف أول في مقابل طرف قائم على الانزياح الإضافي (شمس الكبر)، والبعد حاصل من عدم اقتران الشمس بالكبر في العرف اللغوي، وكذلك من مزاوجة الوشاح مع الشمس، ولكن دلالة الترفع، والتمنع واضحة وقد وصلت إلى المتلقي، فالشاعر يستثمر الإمكانات الدلالية للمفردة المستخدمة في التشبيه.

وقد يبالغ الشاعر في التباعد بين طرفي التشبيه إلى درجة توقع الصورة في الغرابة، كما نلحظ في قوله:(١)

---

(١) الأعمال الشعرية:١٠٤

// وأرتقب الثواني علّ سحراً

يمرّ كشهقة الوتر القتيل//

لا علاقة هنا بين السحر وشهقة الوتر القتيل، كما يبدو في التلقي الأول للصورة، ولكن الفعل (يمرّ) هو الذي منح الصورة إمكانات واقعية تحرض خيال المتلقي، وكذلك العناصر المحذوفة في الصورة، فالسحر ملاصق للمؤنث المحذوف، ومرور السحر، هو مرور بلاغي لصاحبه، فالسحر هو أثر من آثاره، من هنا فالصورة احتفائية بمرور وامض سريع للذات المؤنثة المعشوقة، وهذا ما يبرّر دلالياً استخدام كلمة الشهقة على الرغم من استعارتها من حقل الموت والسياق هنا هو سياق النشوة، ولكن مسوغ ذلك هو مسوغ زماني، فالشهقة سريعة وامضة، والمرور وامض سريع للمعشوقة، وكلاهما كاف لتحقيق التأثير والقتل المجازي، إنه القتل عشقاً وحباً، ونشوة.

٥- الصورة القائمة على التشبيه المتعدد:

التكنيك الفني للصورة هنا قائم على مشبه واحد وتعدّد فني في المشبه به، مع محافظة الصورة الفنية على غرابتها وطرافتها من خلال استعمال مشبه به بعيد عن المشبه في وجه الشبه، ويمكن أن نتوقف عند مثال على هذا النوع في قوله:(٢)

// حبك كالصيف الذي أحبه

كقدح الخمر الذي أصبّه

كفرح العصفور بالعصفور

كشهقات النور

---

(١) الأعمال الشعرية:٥٥

(٢) الأعمال الشعرية: ٩٦

حبك يا حبيبتي مدينة مسحورة

أسكنها وحدي أنا والشعر والطيور//

فالمشبه (حبك) واحد ثم يعدد الشاعر المشبه به(كالصيف، كقدح الخمر، كفرح العصفور، كشهقات النور، مدينة مسحورة) واعتمد الشاعر أسلوبية التشبيه ذاتها القائمة على كاف التشبيه باستثناء الصورة الأخيرة. والصورة تنحى نحواً مألوفاً في التصوير إلى أن تصل إلى قوله (كشهقات النور) الذي يدخل الدلالة في دائرة التلاعب اللفظي، لانعدام الصلة بين الشهقة والنور، وإن كان الظاهر يوحي بتشخيص، ولكن ذلك لا يبرر انعدام الصلة بين الطرفين، ثم جاءت الصورة الأخيرة بطريقة التشبيه المؤكد الذي تخلى عن الأداة للتعبير عن المماهاة بين طرفي الصورة، فجاء الوصف (مسحورة)، ليضفي على الحب سمات جمالية أفسدها الشرح الزائد في الصورة، فلفظة (وحدي) تنفي اشتراك أحد مع الذات الشاعرة، لكن العطف (أنا والشعر والطيور) نفى هذه الوحدة وأفسدها، وكان الأولى حذف تلك اللفظة أو الاستغناء عن المعطوفات للحفاظ على جمالية الصورة، من دون أن ننكر أن تأويل الوحدة ممكن في حال انطلقنا من أن الشاعر وشعره شيء واحد، والطيور هي طيور معنوية، وهذا ما يدخل تأويلنا في دائرة التكلّف الذي قد يفسد الدلالة.

٦- الصورة المركبة:

والمراد بالصورة المركبة، الصورة القائمة على تكنيكات فنية متعددة، وعلى ألوان بلاغية مختلفة ومتنوعة، وهو ما يمكن أن نمثّل له بقول الشاعر:[١]

// ليلى أقبلت بجمالها وجلالها

فافتح لها أبواب قلعتك العصيّة

واقطف التفاح عن أغصان موسمها

---

(١) الأعمال الشعرية: ٩٣

ونم بين الجدائل وانـهل القبلات

خمراً من لماها السلسبيل

أوغلْ بغابات العناق

على مفارق جيدها

نعناعها الريفيّ يغري

فاحتفل بقدومه

اطفئ بنار هطولها الصيفي

نيران الغليل//

هنا يمكن أن نسجل الملاحظات الجمالية الآتية لإيضاح تركيبية الصورة:

١- ليلى المعشوقة هي جيش من نوع خاص، هي جيش من جمال وجلال، وقلب الشاعر قلعة عصية، لكنها ستُفتح فيدخلها الفاتح بسلام.

٢- العلاقة الصراعية بين جيش من طمأنينة، جيش مؤنث، وبين الذات الشاعرة بوصفها قلعة، هي علاقة صراعية من نوع آخر غير مألوف في عرف الجيوش والحروب، إنها علاقة عشق تنحرف فيها الدلالة ليصبح تبادل الحب بين الطرفين أمراً مسوّغاً.

٣- نتيجة لذلك تحضر العلاقة الجمالية المركبة في تشكيل الصورة، فبعد فتح قلاع القلوب المليئة بالمحبة بين الذات الشاعرة، والمعشوقة، تحضر حشود المجاز بأشكالها المختلفة لنقل المشهد العشقي، فنجد: الأنثى شجرة تفاح في استعارة تصريحية مغرقة في الدلالة على الشهوة، فالتفاح رمز دائم للشهوة الحسية معبراً عن الخد أو النهد، وما قطاف التفاح إلا قطاف للقبلات، ثم الجدائل بيت، في استعارة تصريحية دالة، يمسي النوم في فيئها نوماً رومانسياً مكملاً للمشهد الجنسي الذي يحضر فيه ريق الفم خمراً في صورة مألوفة في العرف الغزلي. ثم تأتي الطرافة في التراكيب الإضافية (غابات العناق، مفارق

جيدها) ، فليس من المألوف في العرف اللغوي أن تقترن الغابات، بالعناق، وكذلك الأمر بالنسبة للفظة الجيد في اقترانها بالمفارق، ومن هنا براعة هذين التركيبين، فالأول هدفه الدلالي إظهار الغبطة اللامتناهية في العلاقة الجنسية، والثاني هدفه احتفائي لإبراز متاهات الجسد ولذاذات اكتشافه، إذ يصبح كوناً خاصاً غارقاً في شهواته التي تحتاج الاكتشاف من جديد من هنا تُسوّغ المفارق المتعددة لذاك الجسد.

٤- براعة استعمال الرمز الدال، وهو ما يظهر من خلال الكنايات والرموز (النار، النعناع)، فالنعناع رمز شهواني مغرق في أنوثته، وفي التصاقه بالمؤنث، بخلاف النار، فهي رمز عام للدلالة على الشهوة المتقدة، فالنعناع الريفي هو رائحة الجسد الأنثوي في بداءاته المبتعدة عن الإضافات الحضارية، فهو حسن غير مجلوب – حسب تعبير المتنبي– لذلك فإنّ جمالياته تكمن في بكارته وعفويته ولذلك جاء الاحتفاء به، وبغواياته، إنه الجسد الهاطل شهوة، فيطفيء نيران غليل شريكه في الفعل الجنسي، والتضاد الدلالي بين الماء والنار جاء موظفاً يخدم التصوير في المشهد الجنسي.

وبذلك يمكن القول إن مثل هذه الصور المركبة تسهم في رفع شاعرية النص، وقد أدرك الشاعر ذلك وهذا ما نلحظه من تنوع مصادر تلك الصور، كما نلمح في المثال الآتي الذي يقول فيه:[١]

// حمص تعرف أن يديها مبللتان
بحبر الغبار
ولكنها تحمل الشمس مروحة
تكنس الليل عن جفن أيامنا النائمة //

---

(١) الأعمال الشعرية: ٣٨٩ – ٣٩٠

هنا يتضافر التشخيص، فحمص/ المكان أنثى، ويداها مبللتان، ثم يأتي الانزياح الإضافي (حبر الغبار)، ثم يمعن الشاعر في تأنيث المكان بإضفاء صفات أنثوية ارستقراطية عليه، فحمص الأنثى (تحمل الشمس مروحة)، وتكنس الليل، عبر استعارة مزدوجة مكنية واقعة في لفظة (تكنس)، وتصريحية واقعة في لفظة (الليل)، ومادة الكنس هنا هي أيام نائمة إمعاناً من الشاعر في إضفاء المجاز الانزياحي على الصورة من خلال التركيب النعتي (أيامنا النائمة).

٧- التشكيل الاستعاري للصورة الفنية:

يقول برْوُسْتْ عن الاستعارة " إن الاستعارة هي وحدها التي تمنح الخلود للأسلوب" فهي "أحد أعمدة الكلام وعليها المعوّل في التوسع والتصرف وبها يُتوصَل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر. "

ولكون الاستعارة أكثر إثارة لانتباه المتلقي وأكثر قدرة على التأثير فيه بقدر ما تحققه من غرابة وانحراف عن العادي المألوف يقول ابن سينا : واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب . وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فإنه يحتشمهم احتشاما لا يحتشم مثله المعارف، " وقد عبر عن هذا المعنى أيضا ريتشاردز فقال: " إن الاستعارة شيء خاص واستثنائي في الاستعمال اللغوي إنّها انحراف عن اللفظ الاعتيادي للاستعمال"[١]

وإذا كان التشبيه قراءة للعالم المرجعيّ في مستوى يستحضر ما هو فنيّ إلى جانب ما هو مرجعي، فالاستعارة قراءة في مستوى آخر ينتفي فيه حضور المرجعي لصالح الفنيّ وحده. وحضور المرجعي بهويته الواقعية، في التشبيه، ليس حضوراً مجانياً يمكن تغييبه أو الاستغناء عنه، لأنّ هذه الهويّة هويّة إشكالية – على حسب تعبير علي زيتون– .النظر إليها من المرسِل والمرسَل

(١) انظر: أيمن أبو مصطفى: الاستعارة ودلالتها التأثيرية (نسخة الكترونية على الشابكة)

إليه نظر خلافيّ، والحسم برأي واحد فيها أمرٌ شديد الصعوبة. واستحضارها استحضار وظيفيّ.

أما مع الاستعارة، فهويّة العالم المرجعيّ غائبة. وهذا الغياب قادر على الانتقال بالمتلقي من عالمه المنطقي السببي إلى عالم ذاتيّ بامتياز، تصير معه الهويّة الفنيّة التي أسبغت على المستعار له، العالم المرجعي، حقيقةً فنيّة. وذلك؛ لأنّ رؤية الأديب في الاستعارة رؤية مهيمنة تهدف إلى إلحاق رؤية المتلقّي بسببيّتها الخاصة. وإذا عجز التشبيه عن نقل المتلقي من عالمه السببي إلى عالمه الفني، استطاعت الاستعارة اجتراح ذلك، من خلال إدخال ذلك المتلقّي في شراكة مفروضة.(١) فوظيفة الاستعارة تقريب المعنى الى ذهن المتلقي وهي أعلى مرتبة من التشبيه وأقوى في المبالغة منه، ونلمح إدراك الشاعر توفيق أحمد لكثير من تلك المقولات الفنية والوظائف للاستعارة من خلال عنايته بها وإدخالها عنصراً أساسياً في تشكيل الصورة الفنية في أعماله الشعرية، ويمكن أن نلحظ ذلك من خلال الأمثلة التطبيقية الآتية، يقول: (٢)

// يا حبها الحاني على وجعي

أواه كم يُدمي وكم يأسو//

فالحب الحاني، والحب الذي يدمي، والحب الذي يأسو كلها استعارات متلاحقة في بيت شعري واحد، هدفها تقريب فعل الحب وأثره في الذات الشاعرة إلى المتلقي، ومثله قوله:(٣)

// وإذا تمنع خصر رغبتها

لا الروم تلويه ولا الفرس //

---

(١) انظر: علي مهدي زيتون: دور الاستعارة في نهج البلاغة (نسخة الكترونية على الشابكة)

(٢) الأعمال الشعرية: ٦٨

(٣) الأعمال الشعرية: ٦٩

فطرافة الصورة في استحضارها مكونات تاريخية لا يجمعها جامع إلا بيت شعري، يقوم على اتحاد المتناحرين (الروم والفرس) في سبيل تقديم مقولة تمنع ذاك الجسد الأنثوي وجموحه.

وتأتي بلاغة الاستعارة من خلال المزاوجة بين المعنوي والمحسوس كما نلحظ في قوله:[(١)]

//استحم الحنين بفيض أنوثتك//

فالمزاوجة هنا بين (استحم) وهو فعل حسي، و(الحنين) وهو مسمى معنوي، وكذلك بين لفظتي (فيض) المائية، والأنوثة.

وهذه المزاوجة هي ما نلحظه في قوله مخاطباً الشهيد:[٢]

// واهزم بموتك ذُل الحياة

وعمّر على شجر الوقت عشّاً من الأغنيات //

فالمزاوجة بين الفعل (اهزم) ولفظة (ذل) وهي لفظة معنوية، وبين طرفي التركيب (شجر الوقت) و(عش الأغنيات) تنقل الصورة من سياق المحسوس إلى سياق المجرد، وهو ما يجذب المتلقي في تعامله مع الصنعة الشعرية.

٨- جماليات التشبيه (جماليات الصورة):

لعل أهم وظيفتين برزتا خلف الصورة الفنية في الأعمال الشعرية عند توفيق أحمد، وكانتا هدفاً مضمراً لجماليات النص الشعري عنده، هما:

الوظيفة النفسية : التي برزت من خلال سعي الشاعر إلى التعبير عن عواطفه وأحاسيسه، وقد تميزت بالتدرج في التعبير عن نفسيته وإظهار الغرض الذي يرمي إليه من وراء الصورة الفنية . كما استطاعت نقل مشاعر الشاعر الداخلية، وتجربته الوجدانية. وقد هيمن البعد النفسي كما لاحظنا على تشكيل الصورة فكرياً وفنياً جمالياً.

---

(١) الأعمال الشعرية: ١٨١

(٢) الأعمال الشعرية:٢١١

وظيفة تواصلية جمالية: هدفها الأسمى إشراك المتلقي وإقناعه بمواقف الشاعر وأفكاره، والتأثير الجمالي فيه، من خلال إشراكه في العملية الإبداعية، وقد ظهر ذلك كما لاحظنا من خلال تجسيد المجردات وتشخيص المعاني، التي تهدف إلى التأثير في المتلقي، وإقناعه بالفكرة أو الدلالة المرادة، وإثارة الاستجابة الفنية فيه بتحريك مخيلته وما يختزنه من أفكار ودلالات للكشف عن جماليات الصورة ومكوناتها وتستمد الصورة الشعرية وظيفتها التأثيرية من تجارب الشاعر الشخصية وتأملاته واستثمار تجارب الآخرين والتواصل الوجداني معها أضف إلى ذلك مهارات الشاعر الإبداعية القادرة على احتواء المتلقي والتأثير فيه. وقد يكون القصد منها التصوير مع الإيحاء؛ والمقصود بالإيحاء أن تثير الصورة خيال القارئ، وأن تدفعه إلى أبعد مما قاله الشاعر للتعبير عن انفعالاته ومشاعره، وبعث الانفعال فيه، وربما كانت هذه هي الصفة الأساسية للتشبيه في شعر توفيق أحمد، وهذا ما يمكن ملاحظته في قوله:(١)

// ما كنت أعرف أن شعرك غابة

تمشي على رمل الحروف نخيلا //

فالإيحاء الجمالي بالمماهاة بين الشعر والغابة عبر حذف أداة المقاربة والمشابهة (الكاف) يهدف إلى إثارة مخيلة المتلقي، التي ماتكاد تقرأ هذه الصورة حتى يتبعها الشاعر بالتشكيل الاستعاري(تمشي على رمل الحروف نخيلا)، فيبقى القارئ مشدوداً ومشغولاً بتفحص الجماليات المتباعدة لطرفي التشبيه، والاستمتاع بذاك التفحص. وهذا الانهماك في اشغال مخيلة المتلقي قد يتبعه الشاعر بجمالية تؤثر في المتلقي، وتجعله يحتفي ببلاغة الصورة، عندما يضيف الشاعر إليها تكنيكات جاذبة، كالتضاد مثلاً في قوله:(٢)

// صرتِ منديلاً رخياً شاسع اللذات

---

1 – الأعمال الشعرية:١٠٩

2 – الأعمال الشعرية: ١٦٦

أخصب من نداه الأنثوي

جفاف أروقة المكان //

فالتضاد الحاصل بين الإخصاب المائي في الذات المؤنثة، والجفاف في أروقة المكان هو المكون الأساسي الجاذب لانتباه المتلقي، وهو ما نلحظه في الثنائية الضدية (أصحو# تغفو) في قوله:(١)

// أصحو حينما تغفو الدنان //

وقد تتحقق هذه الجمالية المستدرجة للقارئ من تضافر التضاد والانزياح معاً، كما لاحظنا في الأمثلة الواردة في الصفحات السابقة، وكما نلحظ في قول الشاعر:(٢)

// أوّاهُ يا امرأةَ النبيذِ

أنا انتظارُ هطولكِ الناريّ

يُشعلُ في جليدي النارَ

والوجع النبيلْ

أنا بانتظار البحر في عينيك

يأخذني إلى الغرق الجميل//

فالنداء المجازي (امرأة النبيذ) مترافقاً مع دلالة الهطول (الماء) يتضاد دلالياً مع النعت (الناري) باعتباره صفة دلالية للهطول، وهذه الدلالة ذاتها ستتكرر مع التركيب النعتي (جليدي الناري)، وهذه الدلالات التي تجمع بين المتضادات (الوجع النبيل)، و(الغرق الجميل) هي استدراجات من الشاعر للبحث عن علاقات جامعة للتشبيهات قد لا يوفّق القارئ في تسويغ بعضها جمالياً، ولكنها تبقى مفتوحة لمن يرغب في الذهاب بعيداً في اللعبة اللغوية الشعرية، فليس المطلوب من المتلقي الفذ الاكتفاء من الغنيمة بالإياب.

---

(١) الأعمال الشعرية:١٦٧

(٢) الأعمال الشعرية: ٢٢٣

المصادر والمراجع

أ- المصدر الأساسي للدراسة التطبيقية:

الأعمال الشعرية، توفيق أحمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٤

ب – أبرز المراجع المستفاد منها في الكتاب:

١-أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق .محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية،ط.١٩٩١

٢- الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، بيروت، بلا تاريخ

٣- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٧

٤- الأصول الدرامية في الشعر العربي، د.جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٢

٥- بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، بلا

٦- البناء القصصي في القصيدة الجاهلية، د.محمود عبد اللّه الجادر، م الأقلام ع٣، سنة ١٩٨١،

٧- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، فيصل القصيري، ط١،عمان ،دار مجدلاوي للنشر،٢٠٠٦

٨-الحب والجمال عند العرب، أحمد تيمور، لجنة نشر المؤلفات التيمورية، عيسى الحلبي وشركاه، ١٩٧١

٩-تحولات في بنية القصيدة العربية، شوقي بغدادي، مجلة الموقف الأدبي، (ع٣) سنة ١٩٩٩، دمشق ،اتحاد الكتاب العرب،

١٠- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب ١٩٨٥،
١١-جماليات المكان غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط٢، ١٩٨٤
١٢-جمهورية أفلاطون، ترجمة حنا خباز، دار الأندلس، بيروت، د.ت.
١٣- الحياة والموت في الشعر الجاهلي، د.مصطفى عبد اللطيف جياووك، دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٧٧،
١٤- خمسة مداخل في النقد الأدبي- مقالات معاصرة في النقد، تصنيف ويلبرس سكوت ترجمة: د.عنان غزوان وجعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، بغداد،١٩٨١
١٥- ديوان البارودي، (محمود سامي البارودي)، حققه وضبطه وشرحه علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨
١٦- ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه د. فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٦
١٧- دير الملاك: دراسة فنية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر محسن أطميش، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام،١٩٧٧
١٨- شعرنا الحديث إلى أين، غالي شكري، دار الشروق بيروت،١٩٩١
١٩- طبيعة الشعر، هربرت ريد، تر:عيسى العاكوب، مراجعة عمر شيخ الشباب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧
٢٠- طوق الحمامة في الألفة والألاف، محمد بن حزم الأندلسي، تح :صلاح الدين الهواري، ط1 ، دار . الهلال، بيروت، 2000 ،
٢١- العشق والكتابة،، منشورات الجمل، رجاء بن سلامة، كولونيا، ألمانيا، ط١ ٢٠٠٣
٢٢- الفرق بين الأسطورة والخرافة والتاريخ، نبيل أبو علي، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، العدد الخامس(١٩٩٩)
٢٣- فضاءات الشعرية، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، الأردن، بلا
٢٤- فن كتابة السيناريو، جون هاورد لوسن، ترجمة:إبراهيم الصحن، مطبعة البغدادية، بغداد، ١٩٧٤

٢٥- في الشعر، أرسطوطاليس، ترجمة د.شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧
٢٦- في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس، ط 1985 ،،
٢٧- قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا، هايل محمد الطالب، ط٢، دار الينابيع، دمشق، ٢٠٠٨
٢٨- القصيدة الطويلة في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ١٩٩٤
٢٩- قصيدة الومضة، دراسة تنظيرية تطبيقية، هايل محمد الطالب، أديب محمد، إصدار نادي المنطقة الشرقية، الدمام، ٢٠٠٩
٣٠- لغة الشعر الحديث، السعيد الورقي، دار النهضة العبية للطباعة والنشر، بيروت،ط3 ،1984
٣١- لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي، د.نوري حمودي القيسي، الموسوعة الصغيرة ٧١،
٣٢- معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية للطباعة – بغداد ١٩٧٥،
٣٣- مقدمة للشعر العربي،أدونيس، دار العودة، بيروت،1979
٣٤- النقد الأدبي تأريخ موجز، النقد الحديث، ويليام. ك. ويمزات وكلينث بروكس، ترجمة د.حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، مطبعة دمشق ١٩٧٧،
٣٥- يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت المدرسة النقدية التواصلية، حسن مصدق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط١

ج – مقالات من الشابكة:

٣٦- الاستعارة ودلالتها التأثيرية، أيمن أبو مصطفى، (نسخة الكترونية على الشابكة)
٣٧- دور الاستعارة في نهج البلاغة، علي مهدي زيتون، (نسخة الكترونية على الشابكة)

الفهـرس

الصفحة

الصفحة

الصفحة

المؤلف: هايل محمد الطالب

- دكتوراه في اللغويات التطبيقية عام ٢٠٠٤.
- عضو الهيئة التدريسية في جامعة البعث.

له من المؤلفات:

- قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا (ط١: ٢٠٠٦، ط٢: ٢٠٠٨).
- قصيدة الومضة دراسة تنظيرية تطبيقية ٢٠٠٩.
- جماليات الغواية الشعرية ٢٠١١.
- تحولات الدلالة في النص الشعري ٢٠١٢.
- في المتخيل الأدبي ٢٠١٤.

الطبعة الأولى / ٢٠١٤م

عدد الطبع ١٠٠٠نسخة